

**MARCIA CRISTINA ROQUE CORRÊA MARQUES**

**DE VOLTA AO PASSO DA GUANXUMA:  
espaço, representação e construção narrativa na obra de Caio  
Fernando Abreu.**

**PORTO ALEGRE, SETEMBRO DE 2013**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGLET  
Área de Concentração – LITERATURA BRASILEIRA**

**DE VOLTA AO PASSO DA GUANXUMA:  
espaço, representação e construção narrativa na obra de Caio  
Fernando Abreu.**

**MARCIA CRISTINA ROQUE CORRÊA MARQUES**

**ORIENTADORA: PROF. DRA. REGINA ZILBERMAN**

Tese apresentada ao Corpo Docente do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

**PORTO ALEGRE  
2013**

Dedico este trabalho a todos os professores de literatura que, como eu, tentam romper as interdições do discurso literário para seus alunos.

Para ser grande, sê inteiro: nada  
Teu exagera ou exclui.  
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és  
no mínimo que fazes.  
Assim em cada lago a lua toda  
brilha, porque alta vive.

Ricardo Reis

## AGRADECIMENTOS

Ao meu marido, *Manuel Marques*, por ser meu apoio em todas as horas. Obrigada por acreditar em mim e me ver sempre muito maior do que realmente sou.

Aos meus irmãos, *Mauricio Roque* e *Marisa Roque*, por, simplesmente, existirem.

A minha orientadora, *Regina Zilberman*, por não me deixar desistir, por ler meus textos com tanta paciência e por tentar me colocar no prumo toda vez que este trabalho parecia perder-se.

A minha sempre orientadora e amiga, *Marcia Ivana de Lima e Silva*, responsável pelo início de tudo.

Aos meus amigos e colegas de trabalho, por me darem apoio e por acreditarem que eu seria capaz de terminar esta empreitada.

## RESUMO

O presente trabalho visa compreender a obra de Caio Fernando Abreu, considerando a representação do espaço e das personagens e sua construção narrativa. Para este estudo, foram analisados dois romances do autor, “Limite Branco” e “Onde Andará Dulce Veiga?” e as coletâneas de contos, “O Ovo Apunhalado” e “Morangos Mofados”. Durante as análises, verificou-se que a representação do espaço é elemento de suma importância nas obras do escritor, principalmente no que tange à permanência da representação de espaços edênicos, nos quais as personagens buscam conforto em oposição a espaços nos quais se sintam isoladas e sem raízes. Estes espaços, frequentemente, colocam em oposição o elemento natural e o espaço urbano. Verificou-se também que o recorte de representação das personagens privilegia sujeitos anônimos e sem expressão social relevante, considerando sua capacidade de produção no sistema capitalista. Além disso, a construção narrativa privilegia o ponto de vista destas personagens, seja dando-lhes voz para narrarem diretamente seus dilemas, seja construindo narradores simpáticos a estes dilemas. Desta forma, alinha-se a narrativa de Caio à vertente pós-moderna da narrativa brasileira, considerando o fato de que Caio inova nos temas, interditos nos momentos históricos nos quais foram concebidos, e no ponto de vista narrativo. Outra questão observada ao longo deste trabalho foi a retomada em “Onde Andará Dulce Veiga?” de temas deixados inconclusos em seu romance de estreia, “Limite Branco”, tornando possível a consideração de que a jornada da personagem Mauricio, do primeiro romance, é concluída pelo jornalista do último. Entre estas duas obras, as análises dos livros de contos evidenciaram que as temáticas do primeiro romance permaneceram na obra do escritor, evoluindo até que se concretizasse o eixo principal de sua ficção: a busca de si.

**Palavras-chave:** Caio Fernando Abreu; espaço; narrativa; representação.

## **ABSTRACT**

This work aims at understanding the work by Caio Fernando Abreu, considering the representation of space and characters and the narrative construction employed by the author. In this work, his two novels, “Limite Branco” and “Onde Andará Dulce Veiga?” were analysed, as well as his short stories volumes, “O Ovo Apunhalado” and “Morangos Mofados”. Throughout the analysis, it was noticed that the representation of space is utterly important for his work, mainly when one considers the repetition of the representation of edenic spaces, in which the characters search for comfort, in opposition to spaces in which they feel isolated and rootless. These spaces frequently confront the nature and the urban element. It was also noticed that the author’s choice for representing his characters highlight anonymous people, with no social relevance when considering their capacity to produce wealth in the capitalist system. Besides this, the narrative construction focus on these characters points of view, either giving them voice so that they can tell their dilemmas, or building up narrators who are sympathetic to such dilemmas. Thus, the narrative of Caio Fernando Abreu can be considered as part of the post-modern stream in Brazilian Literature, considering the fact that the author is innovative regarding subjects which were forbidden at the time when he wrote his works and also regarding the construction of point of view. Another point of analysis was the similarities between his last novel, “Onde Andará Dulce Veiga?”, and his first one, “Limite Branco”, seeming that the author gets back to subjects which were left open. In this way, it is possible to consider that the life trajectory of Mauricio, the main character of his first novel, is concluded by the journalist from his last one. Between these two novels, the analysis of his short stories made it clear that the themes of his first work were permanent on the writings by the author, evolving up to the point at which the main dilemma of his fiction could be solved: the search for the self.

**Keywords:** Caio Fernando Abreu; space; narrative; representation.

## SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo 1 – O problema da narrativa contemporânea.	18
1.1 – A tradição da narrativa: Platão, Benjamin e Adorno.	20
1.2 – Os estudos do texto.	24
1.2.1 – Imparcialidade e ponto de vista: Booth e Friedman.	24
1.2.2 – A questão da focalização: Gérard Genette.	27
1.3 – A narração como discurso.	30
1.3.1 – A morte e o renascimento do autor: Barthes e Foucault.	30
1.3.2 – O discurso como ato político: um pouco mais de Foucault.	33
1.4 – O debate pós-moderno.	37
1.5 – O narrador pós-moderno na literatura brasileira.	43
1.6 – A situação da literatura brasileira contemporânea.	48
1.7 – A cidade como elemento constitutivo das narrativas.	51
Capítulo 2 – Limite Branco: a formação de uma incompletude.	57
2.1 – O ponto de partida.	57
2.2 – A estrutura narrativa de “Limite Branco”.	59
2.3 – O processo de amadurecimento.	72
2.4 – A inserção de “Limite Branco” na narrativa brasileira.	84
Capítulo 3 – O Ovo Apunhalado: dentro e fora da casca.	89
3.1 – Marginalidade e interioridade.	89
3.2 – Alfa.	93
3.3 – Beta.	108
3.4 – Gama.	117
Capítulo 4 – Morangos Mofados: espaço de libertação.	126
4.1 – Geração 80: a perda da utopia.	126
4.2 – O Mofo, ou a incomunicabilidade fatal.	131
4.3 – Os Morangos, ou é possível ir além do ponto.	146
Capítulo 5 – Atando as pontas da existência: Onde Andará Dulce Veiga?	158
5.1 – O imaginário de Caio Fernando Abreu.	158
5.2 – A construção do romance.	162
5.3 – A construção da representação do espaço e das personagens.	167
5.4 – A cidade como espaço de busca.	176
5.5 – Misticismo e busca.	184
Conclusão.	197
Referências	204



## Introdução

Caio Fernando Abreu, nascido em 1948, em Santiago do Boqueirão, interior do Rio Grande do Sul, foi um dos escritores da chamada “Geração 70” e seu nome é ligado à corrente da literatura contemporânea intimista, ao lado de nomes como o de Lygia Fagundes Telles e de Ana Cristina César. A maior parte de sua produção concentra-se em contos, reunidos em sete volumes publicados enquanto o escritor ainda vivia. Caio escreveu também dois romances, “Limite Branco” e “Onde Andará Dulce Veiga?”, além de peças teatrais e literatura infantil. O escritor foi também jornalista, trabalhando como cronista para jornais como “Zero Hora” e “O Estado de São Paulo” e seus escritos foram compilados em dois volumes, “Pequenas Epifanias” e, recentemente, “A vida gritando nos cantos”. Caio era um escritor compulsivo e nos legou vasta correspondência, reunidas no volume “Cartas”, organizado por Ítalo Moriconi, que nos leva a compreender o universo íntimo e literário do autor.

Apesar de sua obra ter tido ampla circulação durante a década de 1980, encontrando eco nos leitores de um período de fragmentação do sujeito e de mudança de paradigmas da modernidade, o número de estudos sobre ela começou a crescer somente neste último decênio, sendo que tais trabalhos são, geralmente, focados em aspectos individuais de volumes isolados, e não em seu conjunto. Sua obra tem sido objeto de estudo de teses e dissertações, bem como de artigos e livros que tentam compreendê-la sob variados vieses.

Nas primeiras resenhas dedicadas aos escritos de Caio Fernando Abreu, verifica-se uma tendência classificatória da produção do escritor, principalmente de seus contos, tentando filiá-lo a uma ou outra vertente deste gênero textual, apontando semelhanças e distanciamentos de Clarice Lispector. Antonio Hohlfeldt, em “Conto Contemporâneo Brasileiro”, de 1981, estabelece seis categorias e situa a obra de diferentes autores em cada uma delas. O pesquisador aloca Caio Fernando Abreu na categoria do “conto de atmosfera”, uma categoria semelhante à do conto psicológico, mas diferente deste no que tange à facilidade de se reconhecer, neste tipo de produção, uma espécie de “aura do escritor” (HOHLFELDT, 1981).

Para Hohlfedt, a obra de Caio pode ser definida da seguinte maneira.

Contos ritualizados, numa linguagem intensamente lírica, onde a poeticidade ocorre através da seleção vocabular, e na qual se encontram pela primeira vez vocábulos, signos e símbolos orientais ligados à tradição ocidental brasileira, a literatura de Caio Fernando Abreu oferece importante contribuição às letras brasileiras justamente por enfocar, com perspectiva própria, o drama que então se vivia no momento mesmo de sua ocorrência. Longe de esgotar-se nesta fixação, porém, o escritor é capaz de apreender as dimensões mais amplas de todo e qualquer momento de crise, retirando daí o alimento para uma reafirmação contínua sobre o ser humano, que é a principal constante de sua obra, mesmo nos momentos de maior solidão de algumas de suas personagens. (HOHLFELDT, 1981, p. 145)

Antônio Hohlfeldt considera as obras de Caio publicadas até aquele momento, centrando-se, principalmente, em “O inventário do Irremediável” e em “O Ovo Apunhalado”. Analisando estes dois livros, o pesquisador identifica certas temáticas que chama de constantes na obra de autores que pertencem a este grupo no qual alocou os contos de Caio. Estas constantes são: a preocupação com a agressividade da palavra, a importância da memória, da infância e da velhice, e a busca do perfeito equilíbrio entre a forma coesa e a psicologia das personagens.

Verifica-se semelhante esforço classificatório no estudo de Gilda Neves da Silva Bittencourt, em “O conto sul-riograndense: tradição e modernidade”, de 1999. Bittencourt, diferentemente de Hohlfeldt, aloca a obra de Caio em duas categorias, já antecipando a dificuldade de encontrar uma definição totalizadora que pudesse descrever a produção do escritor. A primeira categoria é a da “vertente social”, na qual a pesquisadora enquadra, principalmente, “O Ovo Apunhalado” e “Pedras de Calcutá”. Sobre o primeiro, a pesquisadora afirma ser um livro no qual “criam-se verdadeiras alegorias sobre a sociedade de consumo e a moderna era tecnológica, que desumaniza o indivíduo, que acaba subjugado pela máquina, perdendo sua capacidade de pensar.” (BITTENCOURT, 1999, p. 85) Em “Pedras de Calcutá”, a autora identifica “metáforas sofisticadas de fundo social, em contos com imagens enigmáticas e desconcertantes, e estrutura fragmentada.” (BITTENCOURT, 1999, p. 86)

A outra vertente na qual a pesquisadora inclui a obra de Caio Fernando Abreu é a vertente existencial-intimista, examinando, além dos livros mencionados na seção anterior, “O inventário do Irremediável”. A justificativa da autora para esta classificação é a de que

em seus contos, a voz narrativa envolve-se com o narrado, num enunciado repleto de sensibilidade e emoção, em que o conteúdo daquilo que está sendo dito muitas vezes se retrai, dando lugar ao comentário, à interpretação ou à reflexão desencadeada por ele. (BITTENCOURT, 1999, p. 94)

Interessante notar que em outra importante coletânea de contos relevantes da contemporaneidade, elaborada por Alfredo Bosi (2008), está ausente a obra de Caio; ela tampouco foi considerada na “História da Literatura Brasileira”, de Carlos Nejar, publicada em 2007. Em livros escolares de circulação nacional, como o de Abaurre, Abaurre & Pontarra (2008), figura como um dos nomes da vertente da ficção intimista da literatura contemporânea.

Antônio Candido, em seu ensaio “A Nova Narrativa”, escrito em 1979 e publicado em “A Educação pela noite” (2006), tenta lançar algumas ideias para que se pense a ficção a partir da década de 60. Entre os pontos importantes listados por Candido, frisa-se a fragmentação da literatura brasileira em comparação com a literatura hispânica sul-americana, esclarecendo que nosso processo de aceleração da urbanização e de dependência cultural dos Estados Unidos da América, naquele decênio, teriam conformado a literatura brasileira de modo peculiar.

Nossa literatura teria, portanto, caráter eminentemente urbano, em uma retomada do realismo diferente daquele da geração de 1930, havendo espaço tanto para a ficção que devassava a violência das cidades, como para a ficção que trabalhava com a subjetividade e com a intimidade das personagens que habitavam este espaço de conflito.

Contudo, verifica-se que esta é, também, apenas uma tendência dentro de tantas outras que ainda coexistem. A ficção de Caio, neste aspecto, se enquadra dentro de um cenário literário amplo e, assim como ele, não cabe em apenas uma tentativa de classificação, sob o risco de que se percam aspectos bastante ricos de sua produção.

No campo dos estudos acadêmicos, temos visto crescer o número de trabalhos que visam contribuir para a melhor compreensão de sua obra. Nelson Luis Barbosa (2009), em seu estudo sobre o caráter biográfico presente na obra de Caio Fernando Abreu, elenca algumas abordagens que considera recorrentes em estudos sobre o autor. Para ele, a maioria dos trabalhos pode ser alocada em eixos comuns: a intertextualidade presente nos textos de Caio, que dialogam com textos de autores como Clarice Lispector, influência confessa do escritor gaúcho, e Hilda Hilst, com quem passou uma temporada em seu sítio em Campinas e compartilhou o interesse por aspectos místicos da existência; associações possíveis com a estética kitsch e com a literatura marginal dos anos 70; a presença de certo romantismo

tardio, justificado pela melancolia e pessimismo característicos em certas obras e pela presença marcante da AIDS; a dificuldade de classificar a obra do autor de acordo com tipologias clássicas de gêneros literários, o que segundo Barbosa, colocaria Caio entre um dos pioneiros da ficção das décadas de 70 e 80 nesta questão; a ampla correspondência deixada pelo autor que suscita variados tipos de estudo, considerando que a moderna crítica literária incorporou a escrita epistolar ao campo da literatura; o estudo das traduções de suas obras para outros idiomas; o universo cultural no qual Caio se fez presente mais marcadamente a partir da década de 80; os estudos que enquadram Caio, de forma controversa, segundo Barbosa, no campo da literatura “queer” e questões que visam elucidar a violência e o preconceito aos quais seus personagens frequentemente são expostos.

Percebe-se, pelo trabalho do pesquisador, que há uma multiplicidade de temas e vieses através dos quais a obra de Caio pode ser abordada. O próprio trabalho de Barbosa apresenta uma entre tantas possibilidades de abordagem, uma vez que a escrita intimista, associada aos temas pertinentes ao momento histórico e social no qual o escritor se insere, frequentemente, permite uma leitura memorialista ou de caráter biográfico da escrita do autor. Para Barbosa, a escrita de Caio fica no campo da autoficção, que ele assim define em virtude do entrelaçamento da vida do escritor com sua obra e também porque o lugar de Caio na conjuntura social do momento era bastante marcante. Sendo assim, a experiência individual de Caio teria ocasionado o recorte de mundo ficcional e, conseqüente, o recorte de representação delimitado pelo escritor. Para Barbosa, a autoficção, embora parta do cotejo entre o dado real presente na obra e a obra em si, é menos redutora do que a mera abordagem autobiográfica, uma vez que considera também o trabalho literário, ou seja, a forma como o autor ficcionalizou a realidade, transformando seu trabalho em matéria universal.

Dentro várias abordagens possíveis para ler a obra de Caio, cumpre ressaltar o trabalho de Jaime Ginzburg, que analisa de forma consistente e abrangente a presença da ditadura nas obras do autor. Em trabalhos como “Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luis Fernando Veríssimo”, de 2007, e “Exílio, Memória e História: notas sobre Luxo e purpurina e Os Sobreviventes de Caio Fernando Abreu”, de 2005, Ginzburg analisa o conto *Os Sobreviventes*, de “Morangos Mofados”, estudando aspectos como a

fragmentação da linguagem e o silenciamento acerca de experiências traumáticas vivenciadas pelas personagens envolvidas com o regime ditatorial. Para o pesquisador, estas marcas de construção do texto o alinham à produção latino-americana acerca dos processos de ditadura vividos neste continente. Ginzburg realça ainda o fato de que estudos sobre este período histórico se fazem necessários na crítica literária de qualquer país que tenha vivenciado este tipo de regime, e situam a obra do escritor gaúcho neste panorama da crítica.

O entrelaçamento entre a história e a obra de Caio também foi objeto de estudo da tese “Fragmentos e diálogos: história e intertextualidade no conto de Caio Fernando Abreu”, de Luana Teixeira Porto, de 2011. A pesquisadora aponta o conto como o gênero literário ao qual Caio mais se dedicou e ressalta a censura sofrida por dois livros, “O Inventário do Irremediável” e “O Ovo Apunhalado”, uma mostra de que, segundo a autora, as obras de Caio tinham a tendência de registrar o cotidiano opressivo do momento.

O trabalho de Porto, em um viés comparatista, busca estudar as relações entre o momento de produção e as obras de Caio, analisando a presença da censura e do silenciamento em seus contos. Além disso, a autora elabora um estudo acerca das numerosas epígrafes existentes nos contos do autor e de como elas se relacionam ao conteúdo literário, analisando também a relação entre a obra de Caio e a canção, o que se observa tanto através das epígrafes, quanto de recomendações do autor, no início dos contos que compõem “Morangos Mofados”, como “para ler ao som de...”.

A autora já tinha analisado, em trabalho anterior, a presença da melancolia nos contos de Caio Fernando Abreu, notadamente nos que compõem “Morangos Mofados”. Em “Morangos Mofados: melancolia e crítica social”, de 2010, Porto aponta a presença de um estado melancólico que caracteriza as personagens desta antologia. A autora frisa ainda que a fragmentação formal seria um dos aspectos constitutivos desta obra de Caio e, além disso, uma característica textual que pode ser considerada como elemento da construção da melancolia nestas produções. Para ela, as personagens são, frequentemente, vistas sob um aspecto de inércia em relação ao peso de sua dura existência e sentem que nada podem fazer para mudar tal conjuntura, resultando assim numa postura melancólica.

Outro viés de abordagem da obra de Caio foi adotado por Amanda Lacerda Costa, em 2008, cujo trabalho, “360 graus: uma literatura de epifanias. O inventário astrológico de

Caio Fernando Abreu”, retoma a constante referência a aspectos da astrologia na obra do escritor gaúcho. Caio frequentou o curso de astrologia de Emma de Mascheville, no qual conheceu Amanda, astróloga gaúcha, e, além das referências constantes a este universo que figuram como elemento de construção de algumas de suas obras, o autor, frequentemente, criava mapas astrais de suas personagens, empregando as características zodiacais na composição de seus perfis, conforme observado nos materiais que compõem o acervo do escritor, hoje abrigado pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul..

O trabalho de Costa versa sobre “Triângulo das Águas”, analisando os aspectos astrológicos presentes na construção das três novelas que compõem este livro. Para a autora, a presença da astrologia marca, inclusive, o processo de criação de Caio e é possível identificar a presença de vários arquétipos astrológicos nestas três novelas, aspectos levantados pela pesquisadora.

No campo dos estudos de tradução, pode-se destacar o trabalho de Marie-Helène Paret Passos, “Da crítica genética à tradução literária: o caminho da (re)criação e da (re)escritura *Anotações para uma estória de amor* de Caio Fernando Abreu”, de 2008. A autora partiu do estudo de manuscritos de um conto inédito, *Anotações para uma estória de amor*, deixados por Caio em seu acervo, e fez um mapeamento genético das alterações, inserções e omissões feitas pelo autor durante o processo de criação. Este mapeamento genético foi empregado para sua tradução para a língua francesa, mostrando como o entendimento da criação literária pode ser importante para o trabalho do tradutor. Passos mostra a importância deste processo para a compreensão da obra de Caio, traduzida para vários idiomas.

Dentre as múltiplas possibilidades de abordagem da obra de Caio, destaca-se ainda o trabalho de Bruno Souza Leal, “Caio Fernando Abreu: a metrópole e a paixão do estrangeiro”, de 2002. Em seu trabalho, Leal estuda a questão da subjetividade no espaço urbano, levando em conta a presença do homossexual como identidade não reconhecida e, portanto, excluída. Para Leal, a ficção de Caio é associada à vertente literária conhecida como literatura “queer”, cujo principal tema é a homossexualidade. Guardadas as afirmações totalizantes, o trabalho de Leal apresenta relevante reflexão sobre a questão do espaço urbano e do confronto de identidades na contemporaneidade, notadamente acerca da demarcação da alteridade.

Dentre os grupos de pesquisa que trabalham com a obra de Caio Fernando Abreu, destaca-se aqui o trabalho de dois deles: o grupo coordenado por Marcia Ivana de Lima e Silva, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, cujas pesquisas giram em torno de questões como a crítica genética e o processo de criação literária do autor, e o grupo coordenado por Jaime Ginzburg, da Universidade de São Paulo, cujos trabalhos giram em torno da representação da ditadura nas produções de Caio, inclusive com relevantes contribuições acerca do processo de construção narrativa.

Muitos outros estudos têm sido produzidos, procurando lançar luzes sobre a obra do escritor sob variados vieses. O presente trabalho visa oferecer mais uma possibilidade de abordagem, considerando a questão da representação e da construção narrativa, buscando ampliar a compreensão da obra de Caio e contribuir com os estudos acerca de sua produção literária.

Esta tese é, de certa forma, uma espécie de continuidade de pesquisa anterior: a dissertação de mestrado, “Epifanias Compartilhadas: o diálogo entre Caio Fernando Abreu e seus leitores através das crônicas” (MARQUES, 2009). Neste primeiro trabalho, a abordagem privilegiou as crônicas de Caio, gênero que ainda não tem muito destaque nos estudos literários. Observou-se, através deste estudo, que Caio mantinha um vínculo muito forte com seus leitores, que chegavam a se corresponder com o escritor como se ele fosse um velho amigo.

Apontou-se também a existência de eixos temáticos e de crônicas sequenciais, que davam continuidade a um mesmo assunto ao longo de várias publicações. Merece atenção, como ponto de partida, o conjunto de crônicas denominado *Crônicas de Jardim*, que versam sobre o retorno de Caio para Porto Alegre após a publicação da série das *Cartas para além dos muros*, nas quais o autor reconhecia publicamente estar infectado pelo vírus da AIDS. Nas crônicas escritas da casa da família, Caio mostrava viver um momento de autoconhecimento e de contato íntimo com a natureza. Já neste primeiro trabalho, notava-se a permanência de imagens referentes ao espaço e à busca por um local mágico, como o Passo da Guanxuma, o lugar do eterno retorno, para onde o autor frequentemente voltava em seus contos, um espaço edênico no qual as aflições da peregrinação por espaços urbanos inóspitos se fechava.

Este é o ponto de partida desta pesquisa: a tentativa de localizar nas obras de Caio Fernando Abreu a retomada de temáticas recorrentes – a busca de si mesmo e o retorno ao espaço edênico, um espaço longe das metrópoles por onde as personagens vagam e não se encontram - em um esboço de uma possível poética da obra do escritor.

Uma segunda hipótese de trabalho é a retomada, em “Onde Andará Dulce Veiga?”, último romance de Caio, de uma temática deixada em aberto em seu romance de estreia, “Limite Branco”. Entende-se aqui que o último romance retoma o primeiro como se a partida da personagem principal do primeiro romance, que sai de Porto Alegre rumo ao Rio de Janeiro, afastando-se da família patriarcal na qual havia crescido, se consolidasse no último trabalho, como se as respostas para as perguntas formuladas pela personagem adolescente fossem encontradas nas peregrinações do jornalista adulto e personagem do último romance. Os contos, nesse interregno, mostram a dificuldade de as personagens se encaixarem, de se encontrarem, frequentemente retomando o espaço edênico da infância e o contato com a natureza, mostrando a permanência da temática do espaço entre as duas produções mais longas do escritor.

A terceira hipótese de trabalho foca-se no estudo da construção narrativa e da questão da representação, tentando compreender a quem as obras de Caio dão voz e qual o recorte de mundo que o autor elegeu para seus trabalhos, aproximando o escritor da estética pós-moderna.

O trabalho divide-se em cinco capítulos e analisa os dois romances de Caio e dois livros de contos considerados representativos para o enfoque que se pretende dar a este estudo: “O Ovo Apunhalado” e “Morangos Mofados”.

No primeiro capítulo, foi feita uma revisão das teorias narrativas. Partindo da afirmação de Walter Benjamin acerca da morte do narrador e da derrocada da transmissão de experiências e buscou-se compreender como as teorias narrativas lidam com as construções literárias contemporâneas. Verifica-se que as teorias existentes, de certa forma, são variações sobre o mesmo tema, tratando da questão da focalização e da voz narrativa. A abordagem de Michel Foucault (1996) acerca da interdição dos discursos, bem como a proposta do pesquisador Jaime Ginzburg (2005) a respeito da existência de um narrador pós-moderno, ou seja, de uma instância narrativa que daria voz aos que tiveram seus discursos silenciados por condições adversas de exclusão e violência, pareceu a mais



pertinente para uma abordagem das criações de Caio. Além dessa revisão, buscou-se compreender como o espaço da cidade é visto pelas teorias sociológicas contemporâneas, partindo-se novamente da visão de Walter Benjamin (2000) acerca do *flâneur*. Os trabalhos aqui analisados colocam a metrópole contemporânea como espaço de conflito e de busca, o que, de certa forma, corrobora as hipóteses desta pesquisa.

O segundo capítulo versa sobre a obra “Limite Branco”, focando a construção narrativa e a presença do espaço como elemento definidor da construção literária. Neste romance, verifica-se que o espaço surge de forma onírica, aproximando-se do devaneio, razão pela qual se empregou a teoria de Gaston Bachelard (2005) a respeito do espaço como metodologia de análise.

O terceiro capítulo examina “O Ovo Apunhalado”, no qual a presença da cidade e de questões relativas ao capitalismo e à contemporaneidade são mais presentes, embora ainda dividam espaço com a questão simbólica do espaço e com o devaneio.

O capítulo seguinte aborda a obra “Morangos Mofados”, na qual a questão da intimidade, do não-enquadramento das personagens ao espaço e a si mesmas é o foco principal.

O último capítulo analisa o romance “Onde Andará Dulce Veiga?” e enfoca a questão da representação e da presença da cidade, que, nesta obra, é elemento constitutivo da narrativa, observando como a temática da busca pelo espaço urbano se encerra no encontro com a cantora desaparecida.

Em todos os capítulos, os estudos acerca da construção narrativa apontam para a figura do narrador pós-moderno de Ginzburg: são personagens e temáticas silenciadas que ganham voz na ficção de Caio.

Assim, chega-se à conclusão acerca de uma possível poética da obra de Caio Fernando Abreu: um narrador pós-moderno que viveu em espaços inóspitos, urbanos, e que, ao longo da obra, encontra-se em espaços míticos, com uma retomada de questões deixadas em aberto com a finalização do primeiro romance do autor.

## **Capítulo 1 – O problema da narrativa contemporânea.**

Pensar a narrativa contemporânea, seja no Brasil, seja em qualquer outro país, requer, em termos teóricos, uma reflexão sobre a forma romanesca e sobre a arte de narrar. No Brasil, levadas em consideração as especificidades sócio-culturais de um país latino-americano, ex-colônia europeia, esta reflexão requer uma cuidadosa análise dos antecedentes de nossa história literária para melhor compreender o surgimento do que aqui se convencionou chamar de romance contemporâneo, ou seja, a ficção produzida no país a partir da década de 70.

No que tange à forma narrativa, verifica-se que a teoria literária é fecunda no que diz respeito aos estudos referentes à tipologia de narradores e ao foco narrativo, com numerosos trabalhos tanto no campo do estudo do texto quanto no campo das relações sociais que permeiam sua estrutura narrativa. A escola estruturalista legou um farto material que analisa o narrador como uma das múltiplas partes que compõem o texto narrativo. A abordagem estruturalista é imanente, ou seja, focada no estudo do texto e das relações dos elementos que o constituem somente intratextualmente. Por sua vez, as teorias marxistas analisaram profundamente a forma romanesca como forma de representação, estudando as relações sociais que permeiam o texto literário e sua evolução ao longo do tempo, ao lado da evolução das estruturas sociais.

Uma das questões que motivou este trabalho foi o entendimento de como a narrativa brasileira, a partir da década de 70, transformou-se neste aspecto. Buscou-se compreender as teorias da narrativa para esboçar um panorama da ficção nacional, tendo como caso de estudo a obra do escritor Caio Fernando Abreu, cujas obras mais relevantes datam de três décadas cruciais para o que se convencionou chamar de literatura brasileira contemporânea: as décadas de 70, 80 e 90.

Observou-se que, no estudo da obra de Caio, é bastante difícil desvincular a questão da narrativa da questão da representação, sendo aquela aqui entendida de acordo com os termos propostos por Michel Foucault (1996) e por Pierre Bourdieu (2007) para o estudo do controle dos discursos. A questão social está implícita na obra de Caio, uma vez que o autor nos legou um vasto panorama da vida de pessoas, normalmente, não incluídas nas narrativas nacionais, salvo naquelas nas quais os excluídos, ou os supérfluos, conforme a

terminologia empregada por Zygmunt Bauman (2001), são narrados pelo ponto de vista daqueles que estão inseridos na cultura dominante.

Desta maneira, entender a questão narrativa na obra de Caio implica entender a questão da representação na literatura brasileira, o que nos leva ao entendimento das relações sociais e de poder que permeiam a forma como determinados grupos de personagens são focalizados. Este movimento teórico abre um novo panorama nas análises da obra de Caio: a questão da representação em seus escritos tem uma forte vinculação ao espaço e, portanto, tem-se um novo elemento constituinte do texto deste autor.

Em seus primeiros escritos, Caio aborda o espaço de maneira onírica e simbólica, evoluindo para uma forma de escrita na qual o espaço é tomado como constituinte social do grupo representado, transformando-se em um organismo vivo e representativo do panorama de uma geração. A narrativa do autor, portanto, segue o eixo da ficção brasileira pós década de 70, predominantemente urbana. Sendo assim, espaço urbano e representação alinham-se como elementos constitutivos dominantes da obra de Caio, notadamente após a década de 80, na qual se verifica um amadurecimento na escrita do autor, o que consta, inclusive, nos prefácios que ele redigiu para muitas de suas obras.

Outro aspecto presente na análise das obras deste autor é a questão da época na qual foi escrita. Cronologicamente, Caio situa-se em um período que se convencionou denominar pós-modernismo literário brasileiro, mas a temática e a forma narrativa de suas obras acabam por alinhá-lo também à questão da pós-modernidade e não somente ao pós-modernismo literário. Caio pode ser encarado como um autor que, já na década de 70, apontava os rumos que a ficção brasileira tomaria na contemporaneidade, sendo um dos expoentes da chamada contracultura e incorporando o pensamento da pós-modernidade.

Desta maneira, pretende-se elaborar uma breve revisão a respeito das formas narrativas e de suas mudanças, a fim de eleger uma abordagem que dê conta da complexidade deste autor. Faz-se necessário também um estudo do panorama da literatura brasileira no que tange à questão da representação na contemporaneidade, a fim de verificar como Caio Fernando Abreu se insere nesta organização. Questões como a pós-modernidade e o pós-modernismo literário se fazem presentes, bem como análises simbólicas do espaço e, posteriormente, análises do espaço urbano como eixo temático e constitutivo de sua obra.

## **1.1 A tradição da narrativa: Platão, Benjamin e Adorno.**

A tradição da narrativa oral esteve desde sempre em nosso meio, e Platão (2007), em “Fedro”, propõe a discussão sobre a qualidade e a funcionalidade da oratória, bem como sobre o papel da memória nesta prática. Platão também discute o papel da escrita, que em sua época, surgia e colocava em risco a arte narrativa.

Sobre a oratória, dizia Platão ser esta a “arte de dirigir as almas” (2007, p.100) e que para o orador “não é indispensável conhecer o que de fato é justo, mas sim o que parece justo para a maioria dos ouvintes” (2007, p. 98). Ou seja, um orador, se bom conhecedor da chamada arte retórica, tem condições de persuadir através de seu discurso. “E quem fizer isso com arte não conseguirá que a mesma coisa pareça aos mesmos homens ora justa, ora injusta, como melhor lhe convier?” (2007, p. 101). O pensador grego ainda alerta para o fato de que somente “aquele que possui a verdade pode, facilmente, iludir seus ouvintes.” (2007, p. 103). Este poder de persuasão que Platão confere à arte retórica somente pode ser estabelecido por intermédio da comunicação oral, pois um bom discurso precisa ser vivo, ou seja, permitir a interlocução e o “compor e decompor idéias” (2007, p.107).

Essa forma de narrar ilustrando, indo e vindo e usando metáforas foi elogiada por Platão, ao referir-se à arte retórica de Polos, que “fala em consonância, em repetições, em abuso de provérbios, alegorias (...)” (2007, p. 109), discernindo entre o que é possível e o que não é. Assim, de acordo com os fundamentos da retórica platônica, o fundamento da arte narrativa seria convencer o ouvinte, iludindo-o através de um discurso que se estende da análise à síntese, permeado por alegorias que visam transmitir uma ideia central de cunho prático, ou seja, um ensinamento, algo de caráter transformador.

A noção do caráter prático da narrativa foi também afirmada por Walter Benjamin, que identificou o declínio da arte de narrar, responsável pela transmissão de experiências, como decorrência da ascensão do capitalismo.

Para Benjamin (1994), o “conselho”, ou senso prático, são marcas da narrativa, pois sua natureza é utilitária, transmitindo ensinamentos, dando conselhos. Como a natureza do conselho é eminentemente dialógica (o homem primeiro precisa verbalizar sua situação para que depois possa receber o conselho), se a verbalização das experiências está em

declínio, a prática do conselho também está e com ela a transmissão da sabedoria, processo chamado por Walter Benjamin (1994) de o lado épico da verdade.

Este tipo de experiência comunicável se consolida como a fonte da qual se servem os narradores e como a fonte das melhores narrativas escritas. Benjamin (1994) classifica os melhores tipos de narradores em dois: um representado pela figura do camponês sedentário e outro pela figura do marinheiro. O primeiro seria aquele que, nunca tendo saído de sua terra natal, acumula experiências em torno da tradição; o segundo seria o que, viajando e conhecendo terras distantes, acumula experiências diversas, de outras realidades. Contudo, o melhor narrador é apontado como aquele que se forma da interpenetração destes dois tipos primários, conhecendo o arcabouço das experiências locais (mas também distantes no tempo da tradição) e estabelecendo relações de diversidade entre o local e imediato e o distante (espacial e temporal).

O processo de extinção destes dois tipos de narradores é associado ao aparecimento do romance, cuja principal característica é estar vinculado ao livro, ao contrário da narrativa e da epopéia vinculadas à tradição oral. Além disso, o romance é a consubstanciação de uma experiência individual, daquele que, isolado num mundo burguês, não pode mais compartilhar sua experiência, nem contribuindo com a experiência de outrem, nem a ela agregando coisa alguma. Nem mesmo o romance de formação (*Bildungsroman*) escapa desse crivo, pois as teias sociais que envolvem o processo individual são tomadas como argumentos frágeis para justificar tal individualidade, não havendo um processo de troca de experiências. O apogeu das organizações citadinas se confunde com este processo, com a individualização cada vez maior causada por este tipo de configuração das sociedades, onde, ao contrário da organização anterior, a prática da comunicação de experiências perde seu espaço.

Se o romance tem seu fortalecimento ligado à ascensão da burguesia, sua morte, prevista por Benjamin, advém de um dos instrumentos usados por esta mesma burguesia para fortalecer-se no período do alto capitalismo: a imprensa. A imprensa propaga a informação, cujas características básicas são a validação do local em detrimento do saber que vem de longe e a necessidade de explicação. Esta necessidade acaba por alijar o leitor de seu espaço para interpretações, característica essencial das narrativas orais. O caráter

autônomo das narrativas é o que as faz sobreviver ao tempo, à medida que admite interpretações várias e independentes, transformando-se em algo universal.

Uma das formas de garantir a simplicidade das narrativas é evitar a extensiva análise psicológica, que, além de fornecer interpretações prévias, dificulta o processo de interiorização advindo da memorização das narrativas, sendo que o excesso causa também tédio. Benjamin associa o momento de alheamento produzido pela audição de uma narrativa ao alheamento produzido pelo trabalho manual e associa a arte de narrar a um processo artesanal, pois, ao incorporar sua experiência no que é narrado, o narrador a conforma novamente e assim sucessivamente, sobrepondo experiências. Contrapondo-se a isso, surge o *short story*, cuja necessidade de brevidade interrompe esta cadeia. A necessidade de brevidade, essa aversão ao eterno, combina-se com o declínio do trabalho prolongado e com a perda do caráter de onipresença da morte, que deixou de ser um momento coletivo e de transmissão de conhecimento para ser um processo oculto da vista de todos.

Assim, Walter Benjamin dissocia a narrativa do processo de construção do narrador do romance, sendo este último um produto de uma nova conformação social, mais individualista e isolada, na qual não havia espaço nem tempo para a troca de experiências de caráter utilitário. O crítico atesta também que os grandes traumas da sociedade moderna, a saber, as Grandes Guerras, de certa forma, emudeceram os narradores tradicionais, que não viam sentido prático na transmissão de um tipo de conhecimento que os tinha colocado sob uma espécie de “torpor narrativo traumático”.

A importância de Benjamin se deve ao fato de que o crítico, além de estabelecer critérios que definam o narrador tradicional, também preconiza a crise e o fim do romance como forma de expressão. Podemos afirmar hoje, decorridos alguns anos da publicação do texto de Benjamin que, se ele estava certo com relação ao declínio do caráter utilitário da narrativa e com relação à crise pela qual a forma romanesca passaria durante o chamado período pós-capitalista, não se pode afirmar o mesmo com relação ao declínio desta forma de expressão, que passou por transformações e adquiriu novas maneiras de comunicar experiências, mesmo que sem o senso prático aclamado pelo crítico.

Vale ressaltar, entretanto, que o desaparecimento do narrador ao qual se refere Benjamin está associado ao declínio de uma formação social que valorizava as narrativas

orais e a transmissão de experiências. Além disso, tanto a narrativa benjaminiana quanto a oratória da qual fala Platão se inscrevem em uma lógica de pensamento para a qual a verdade é incontestável e una. Benjamin aponta, portanto, para a “morte” de um tipo de narrativa, não de todas. O apogeu do romance como forma narrativa dominante marca, portanto, uma série de transformações pelas quais o narrador tradicional passou.

Uma destas transformações foi apontada por outro crítico ligado à Escola de Frankfurt, Theodor W. Adorno. Se para Walter Benjamin, a boa narrativa deveria evitar as extensas análises psicológicas, limitando-se aos fatos, de forma breve para que a experiência transmitida fosse memorizada pelos ouvintes, Adorno atenta para o caráter subjetivo da narrativa. Em seu texto, “A posição do narrador no romance contemporâneo”, Theodor Adorno (2003) aponta o deslocamento do foco narrativo de uma posição onipresente para uma posição atravessada por uma subjetividade que “não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la” (p. 55).

Adorno (2003) observa ainda que este deslocamento não é mera movimentação egocêntrica, que solapa o caráter realista em função da subjetividade individual, mas uma nova forma de representação estética de uma realidade que não mais admitia a objetividade épica. Ele afirma que “o que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma continua” (ADORNO, 2003, p. 56).

Desta noção depreende-se que o sujeito uno da sociedade épica havia desaparecido, bem como o narrador que tentava plasmar a realidade na forma de um relato o mais próximo possível da realidade, como o narrador da origem do romance burguês. Na nova realidade contemporânea, não interessa mais narrar episódios, tarefa legada ao jornalismo, mas deslindar conflitos individuais passíveis de extensão a outros indivíduos, sem também caírem num psicologismo banal, em uma espécie de psicologia, como a definiu Adorno, “de caráter inteligível, da essência, e não do ser empírico, dos homens que andam por aí.” (2003, p.57) Interessa revelar as relações humanas, pois

a reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificantes para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a auto-alienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte. (ADORNO, 2003, p. 57)

O interesse por captar a essência e não a aparência das relações humanas exige uma nova forma de narrar, como, por exemplo, a de Marcel Proust, em “Em busca do Tempo

Perdido”. O romance contemporâneo não pode mais arcar com as conseqüências de tentar sacrificar a forma em nome de tentativa de afirmar peremptoriamente que tais fatos realmente ocorreram, o leitor precisa, outrossim, ser desestabilizado e, ainda assim, convidado a participar do jogo artístico proposto pelo romance. A técnica de Proust, conforme Adorno (2003), consiste na intervenção do comentário do narrador de forma a provocar um distanciamento estético do leitor e, assim, sua reflexão. Em Proust, esta técnica é apuradíssima, pois “o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece” (2003, p. 61) e acaba por provocar uma reflexão de cunho moral, não nos moldes na antiga parcialidade do narrador, mas de uma nova forma. Esta “nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva.” (Adorno, 2003, p. 60).

Adorno apresenta, pois, uma visão otimista a respeito da função e da permanência da forma romanesca, que absorve o declínio da experiência vivida e do caráter utilitário e retórico da narrativa, para incorporar elementos psicológicos que causem no leitor sensação de estranheza que o leve a refletir sobre a matéria mimetizada pela ficção. De certa maneira, há a continuidade da transmissão de experiência, mas não mais de modo peremptório ou doutrinário. Adorno aponta, assim, para a crise da narrativa realista que buscava a representação do real como se a matéria narrada fosse um todo coeso e passível de tradução fidedigna no mundo ficcional. Não se deve, entretanto, esquecer que tanto Adorno quanto Benjamin eram contrários ao sistema de reprodução artística em massa, segundo Adorno, um sistema ideologicamente controlado. Os dois teóricos combatem a presença da cultura de massa como elemento alienante e desconsideram qualquer valor artístico deste tipo de produção.

## **1.2 Os estudos do texto**

### **1.2.1 Imparcialidade e ponto de vista: Booth e Friedman**

O estudo da narrativa foi alvo de constantes tentativas de formulação de tipologias, como as dos pré-estruturalistas Norman Friedman e Wayne Booth. Mais preocupados com a estrutura do texto, ou seja, formulando análises imanentes, estes autores passaram ao



largo das questões sociais, políticas e econômicas abordadas pela Escola de Frankfurt e buscaram no texto suporte para suas teorias. Friedman lança em 1955 o texto *Point of view in fiction*, no qual estabelece uma tipologia que classifica os narradores em seis tipos, partindo da noção de cena (quando detalhes de tempo, espaço, personagens, ação e diálogo começam a aparecer) e sumário narrativo (modo simples de narrar, constituindo-se de um relato generalizado que abrange um curto período de tempo e uma variedade de locais). A tipologia de Friedman, resumida por LEITE (2002), é a seguinte:

- a.) Autor onisciente intruso: coloca-se acima, ou por trás da narrativa, sabe de todos os acontecimentos e tece comentários e julgamentos acerca daquilo que narra, tendendo ao sumário narrativo.
- b.) Autor onisciente neutro: narrador em terceira pessoa, que conhece todos os detalhes da trama, mas evita os comentários e julgamentos que induzem o leitor. Tende ao sumário, embora apresente cenas.
- c.) “Eu” como testemunha: tem uma visão parcial dos fatos e participa da ação como personagem secundário, não tendo conhecimento do que se passa, por exemplo, no pensamento das personagens. Este tipo de narrador visa conferir maior autenticidade à trama.
- d.) Narrador-protagonista: o narrador personagem central “não tem acesso aos estados mentais de outras personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos”. (LEITE, 2002, p. 43)
- e.) Onisciência seletiva múltipla: “A história vem diretamente, através das mentes das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. Há um predomínio quase absoluto da cena.” (LEITE, 2002, p. 47) Predomina o discurso indireto livre.
- f.) Onisciência seletiva: categoria semelhante à anterior, “apenas trata-se de uma só personagem e não de muitas. É, como no caso do narrador-protagonista, a limitação a um centro fixo. O ângulo é central, e os canais são limitados aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central, sendo mostrados diretamente”. (LEITE, 2002, p. 54)

Friedman faz, contudo, uma ressalva ao ponto de vista narrativo do narrador protagonista:

Com o deslocamento do fardo narrativo de uma testemunha para um dos protagonistas principais, que conta sua própria história em primeira pessoa, perdem-se alguns canais de informação e algumas vantagens. Em virtude de seu papel subordinado na história, o narrador-testemunha tem muito mais mobilidade e, conseqüentemente, um maior número e variedade de fontes de informação do que o protagonista, que está centralmente envolvido na ação. Assim, o narrador-protagonista está, quase que inteiramente, limitado aos seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. (FRIEDMAN, 1967, p. 126-127. Tradução nossa.)<sup>1</sup>

Levando adiante o debate acerca da arte narrativa, sob uma perspectiva mais estrutural, o crítico norte-americano Wayne Booth publica, em 1961, sua obra mais conhecida, “A Retórica da Ficção”. Booth (1980) coloca em debate a questão da imparcialidade do autor/narrador e chama a atenção para o fato de que não existiria a suposta neutralidade narrativa como havia sido afirmado pelos defensores da imparcialidade do narrador de terceira pessoa, ignorando, de certa forma, a questão do ponto de vista narrativo apontado por Norman Friedman.

Booth (1980) chama de clichê o debate que estabelece que o efeito dramático produzido por um narrador de terceira pessoa seja superior ao mero ato de contar uma história e chama ainda a atenção para o fato de que o ponto de vista narrativo é uma questão de técnica, um meio para que se atinjam fins maiores e que toda narração é uma forma retórica, variando entre o contar e o mostrar, sendo que a escolha por uma outra forma seria uma questão estilística e não uma questão de imparcialidade.

Wayne Booth, neste trabalho, cunha dois importantes conceitos: o de autor- implícito e o de narrador não confiável. O primeiro seria um alter-ego do autor, ou ainda, um “escriba oficial” (1980, p. 88). “Enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um “homem em geral”, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de “si próprio”, que é diferente dos autores implícitos que encontramos nas obras de outros homens.” (1980, p. 88)

Segundo o autor, para cada obra, há diferentes “versões oficiais” do autor (p. 89):

---

<sup>1</sup> With the shift of the narrative burden from a witness to one of the chief protagonists, who tells his own story in the first person, a few more channels of information are given up and a few more vantage points are lost. Because of his subordinate role in the story itself, the witness narrator has much greater mobility and consequently a greater range and variety of sources of information than the protagonist proper, who is centrally involved in the action. The protagonist-narrator, therefore, is limited almost entirely to his own thoughts, feelings, and perceptions.

Temos que falar em várias versões porque, independentemente da sinceridade que o autor intenta, cada uma de suas obras implicará diferentes versões, diferentes combinações ideais de normas. Tal como as cartas pessoais de cada um de nós implicam diferentes versões de nós próprios, dependendo da finalidade de cada carta, o escritor assume ares diferentes, dependendo das necessidades de cada obra.” (BOOTH, 1980, p. 89)

O crítico despreza as tipologias que simplificam a questão do foco narrativo a uma mera divisão entre primeira e terceira pessoas. Para ele,

dizer que uma história é contada na primeira ou na terceira pessoa nada nos diz de importante, a menos que sejamos mais precisos e descrevamos o modo como qualidades particulares de cada narrador se relacionam com efeitos específicos. (BOOTH, 1980, p. 166)

Sobre o autor “pouco digno de confiança”, Booth afirma ser este tipo de narrador “aquele que não está de acordo com as normas da obra (ou seja, com as normas do autor implícito)” (1980, p. 174). Atenta ainda para o problema causado pela disponibilidade de informações das quais dispõe um narrador em primeira pessoa, que pode cometer erros de julgamento e induzir erroneamente o leitor, ao narrar fatos sob uma perspectiva limitada. Contudo, esta seria uma escolha retórica parcial do autor e não uma falha narrativa.

Para Wayne Booth, existem os narradores dramatizados, ou seja, narradores aos quais é possível associar-se um eu, e narradores não dramatizados, que conferem à obra uma falsa impressão de imparcialidade e de falta de mediação. Dentre os dramatizados, o crítico afirma existirem dois tipos, os observadores e os “agentes narradores, que produzem efeitos mensuráveis no curso dos acontecimentos.” (1980, p. 169), ambos podendo optar, como técnica narrativa, entre contar e mostrar.

O teórico também aponta para a existência de um tipo de narrador que pode ser consciente de si próprio como escritor ou aqueles que “raras vezes discutem as suas tarefas de escrita, ou parecem não estar conscientes de que estão a escrever, falar, pensar ou refletir uma obra literária” (1980, p. 171). Para Booth, a imparcialidade não existe, ao fazer opções por uma ou outra história a ser contada, o autor é parcial e toma partido de uma personagem, de certa moral ou de outra.

### **1.2.2 A questão da focalização: Gérard Genette.**

Em 1972, Gérard Genette publica “O Discurso da Narrativa”, no qual elabora um sólido estudo a respeito das partes que compõem a narrativa, entre elas, a figura do narrador.

Ele divide a análise estrutural da narrativa em três eixos principais: o tempo, o modo e a voz narrativa.

Sobre o tempo da narrativa, Genette (1980) distingue discurso e história, sendo o primeiro a ordem na qual o narrador apresenta os fatos e a segunda, a ordem em que os fatos realmente ocorreram. Nesta perspectiva, Genette atribui ao narrador, de forma implícita, a capacidade de decidir a ordem em que os fatos serão narrados, o que tira seu narrador, mesmo que em terceira pessoa, do conforto de uma total isenção, como propusera Norman Friedman. Sobre este aspecto, o autor ainda elabora uma espécie de tipologia que dá conta da disposição dos fatos na cadeia narrativa (ordem temporal), da relação entre a duração real dos fatos e da extensão do texto (duração) e da periodicidade do relato dos acontecimentos (frequência narrativa).

Para o modo narrativo, Genette (1980) elabora uma tipologia distinta das tipologias de Friedman e Booth, centrada na ideia de focalização narrativa, ou seja, do ponto de vista adotado pelo narrador, que pode, inclusive, ser orientado pela perspectiva de uma das personagens. Para ele, a focalização pode ser dividida em:

- Focalização zero: quando o narrador conhece os sentimentos mais íntimos de suas personagens, tendo um conhecimento mais abrangente da situação narrativa.
- Focalização interna: quando o narrador adota o ponto de vista de uma das personagens, filtrando seu relato por este ponto de vista. Neste tipo de relato, o narrador passa a ter um conhecimento parcial dos acontecimentos e das emoções das demais personagens, uma vez que acompanha o ponto de vista da personagem eleita como foco principal da narrativa.
- Focalização externa: o narrador conhece somente as ações das personagens e as narra como se fosse um ente externo ao seu desenrolar.

Genette (1980) teoriza também a respeito da distância, ou seja, a forma como este narrador lida com os discursos proferidos pelas personagens. Para o relato de

acontecimentos, o autor diferencia a mimeses e a diegese: no primeiro caso, o narrador cede a palavra às personagens; e no segundo, o narrador fala por si mesmo. A mimeses cria uma ilusão de proximidade do narrador com as personagens, ao passo que a diegese cria uma ilusão de afastamento.

No que tange ao relato de palavras, Genette (1980) utiliza três categorias que se aproximam da teoria de Mikhail Bakhtin (2004) para a forma como os discursos podem ser retomados na narrativa: o discurso narrativizado (ou discurso indireto), o discurso transposto (ou discurso indireto livre) e o discurso restituído ou citado (ou discurso direto).

Genette (1980) também estabelece a questão da voz narrativa, que relaciona os níveis narrativos e o tempo do relato. Para ele, existem três níveis narrativos:

- Nível extradiegético: é o relato primeiro, quando o narrador é o emissor e o receptor é o narratário.
- Nível intradieético: quando o emissor do relato não é mais o narrador, mas sim um personagem e o receptor não é mais o narratário, mas, sim, uma outra personagem da história.
- Nível metadieético: ocorre quando há uma outra narração dentro da narração, como, por exemplo, quando uma personagem conta a outra uma história distinta da que está sendo contada pelo narrador.

O tempo do relato, segundo Genette, define a relação temporal entre o narrador e a matéria narrada, podendo haver:

- Narração ulterior: o narrador relata fatos passados, empregando vastamente , portanto, tempos do pretérito.
- Narração anterior: o narrador relata fatos ainda não ocorridos no tempo do relato, como, por exemplo, previsões e falas proféticas.
- Narração simultânea: o narrador relata os fatos no momento em que estes ocorrem, empregando, portanto, verbos no presente.
- Narração intercalada: o narrador insere relatos de tempos variados em relação à ação, como é o caso, por exemplo, das narrativas epistolares, nas quais o narrador relata fatos que aconteceram anteriormente ao momento da história e, quando necessário, retorna ao presente.

Pode-se verificar, pela análise da tipologia de Genette, que ela apresenta ganhos em relação às teorias de Friedman e de Booth, uma vez que a teoria da focalização narrativa amplia o leque de possibilidades de análise sobre a instância do narrador. O narrador, de acordo com esta tipologia, não estaria restrito à função que exercera narrativa (protagonista ou coadjuvante), nem ao foco narrativo tradicional (em 1ª ou em 3ª pessoa), podendo assumir múltiplas formas de combinação, com maior ou menor grau de ciência a respeito dos fatos que narra.

Outro aspecto importante da teoria de Genette é a distinção entre relato e história. Sendo a história a sequência dos fatos, o relato implica em uma disposição narrativa que coloca o narrador como sujeito de enunciação, um sujeito que elege o que será contado e como será contado. Esta incorporação da noção de sujeito de enunciação, explorada posteriormente por teóricos da chamada escola pós-estruturalista, torna o narrador uma instância autônoma e abre a possibilidade de encarar o ato de narrar como uma questão de seleção de discursos, portanto, um ato político e passível de influências de ordem social. Esta abordagem remete às análises contemporâneas acerca da questão da representação narrativa. Neste ponto, cabe uma breve análise sobre dois autores que serão fundamentais para esta perspectiva.

### **1.3 A narração como discurso**

#### **1.3.1 A morte e o renascimento do autor: Barthes e Foucault**

Para os pré-estruturalistas Wayne Booth e Norman Friedman, a busca por uma tipologia de modos de narração visava “formalizar” o estudo chamado de narratologia. Seu método buscava excluir elementos extraliterários e centrar-se no texto, na matéria escrita, como fonte de análise. Ao cunhar o termo “autor implícito”, Wayne Booth dissocia-se da crítica biográfica, que comumente associava a figura do autor e sua história de vida ao seu processo de criação literária, buscando na biografia do autor elementos que corroborassem uma determinada abordagem interpretativa. O estruturalista Roland Barthes, em “A morte do autor”<sup>2</sup>, de 1968, vai ainda mais longe, ao afirmar que

---

<sup>2</sup>Todas as citações deste texto foram retiradas da versão on-line, disponível em: [http://www.artesplasticas.art.br/guignard/disciplinas/critica\\_1/A\\_morte\\_do\\_autor\\_barthes.pdf](http://www.artesplasticas.art.br/guignard/disciplinas/critica_1/A_morte_do_autor_barthes.pdf) Acesso em 20/01/2011.

a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve. Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este defasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa. (BARTHES, p. 01)

Para Barthes, a escrita existe somente como evento de enunciação, totalmente desconectado da pessoa física do autor, que cria um determinado discurso que vem a tornar-se independente, livre e autônomo após ser “proferido”, podendo ser abordado de diferentes maneiras e sob diferentes perspectivas, sem as amarras que a biografia do autor pudesse lhe impor:

a enunciação é inteiramente um processo vazio que funciona na perfeição sem precisar e ser preenchido pela pessoa dos 'interlocutores'; linguisticamente, o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, 'tal' como o eu não é senão aquele que diz eu: a linguagem conhece um «sujeito», não uma «pessoa», e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer «suportar» a linguagem, quer dizer, para a esgotar. (BARTHES, p. 03)

Assim, Roland Barthes cria a noção de sujeito da enunciação, uma criação independente que existe e subsiste somente dentro do texto. O narrador transforma-se em uma “entidade” com vida própria e circunscrita ao momento da enunciação, sua filiação histórica ou social é o universo ficcional criado pelo texto, e não o universo onde habita o escritor. Influenciado pelas teorias do linguista Ferdinand de Saussure, Barthes nomeia e define este sujeito da enunciação do discurso literário:

O scriptor moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora. (BARTHES, p. 03)

Desta forma, o “*scriptor*”, dissociado e independente da figura do escritor, configura-se como uma espécie de personagem, cuja existência é definida pelo limite do texto e pelo tempo da leitura. Ao encerrarmos uma obra, morre com o fechamento do livro a figura do *scriptor*. A teoria de Barthes teria a vantagem da isenção crítica, pois,

Uma vez o autor afastado, a pretensão de «decifrar» um texto torna-se totalmente inútil. Dar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita. Esta concepção convém perfeitamente à crítica, que pretende então atribuir-se a tarefa importante de

descobrir o Autor (ou as suas hipóteses: a sociedade, a história, a psique, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto é «explicado», o crítico venceu; não há pois nada de espantoso no fato de, historicamente, o reino do Autor ter sido também o do Crítico, nem no de a crítica (ainda que nova) ser hoje abalada ao mesmo tempo que o Autor. (BARTHES, p. 04-05)

Barthes, de certa maneira, delimita de modo mais restritivo a questão da isenção do autor e do narrador problematizada por Wayne Booth. Não há que se questionar a intencionalidade do autor, há que se analisar a função e a estruturação do narrador dentro dos limites do texto, sua funcionalidade para o desenvolvimento da trama.

Em 1983, o filósofo Michel Foucault publica o texto “O que é um Autor”. Mais preocupado com questões relativas ao campo do conhecimento filosófico e às relações entre conhecimento, poder e modernidade, ao discutir a questão da autoria, ele afirma que:

O nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o facto de se poder dizer “isto foi escrito por fulano” ou “tal indivíduo é o autor”, indica que esse discurso não é um discurso cotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto (FOUCAULT, 2006, p. 45)

Foucault retoma a discussão proposta por Roland Barthes, admite a existência de um sujeito da enunciação, mas afirma que este não pode ser dissociado das condições socioculturais nas quais foi produzido, sendo que definir um autor significa atribuir um determinado status ao texto na sua cultura original. Este sujeito carrega, portanto, certa intencionalidade e será lido agregando fatores extraliterários à sua produção.

Foucault, à maneira de seus predecessores, cunha um termo que define esta “persona” que profere o discurso ficcional, chamando-a de “função autor”, “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2006, p. 46).

A resposta de Michel Foucault para a pergunta “O que é um autor?” é então:

O autor é aquilo que permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como suas transformações, as suas deformações, as suas modificações diversas (e isto através da biografia do autor, da delimitação da sua perspectiva individual, da análise da sua origem social ou da sua posição de classe, da revelação de seu projeto fundamental). O autor é igualmente o princípio de uma certa unidade de escrita, pelo que todas as diferenças são reduzidas pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência. O autor é ainda aquilo que permite ultrapassar as contradições que podem manifestar-se numa série de textos: deve haver – a um certo nível do seu pensamento e do seu desejo, da sua consciência ou do seu inconsciente – um ponto a partir do qual as contradições se



resolvem, os elementos incompatíveis encaixam finalmente uns nos outros ou se organizam em torno de uma contradição fundamental ou originária. Em suma, o autor é uma espécie de foco de expressão, que, sob formas, mais ou menos acabadas, se manifesta da mesma maneira, e com o mesmo valor, nas obras, nos rascunhos, nas cartas, nos fragmentos, etc. (FOUCAULT, 2006, p. 53-54)

Assim, podemos dizer que, grosso modo, o autor renasce para a teoria literária, carregando consigo uma gama de elementos extraliterários que servirão de suporte para a compreensão e caracterização da figura e da funcionalidade do narrador dentro de uma obra de ficção.

### **1.3.2 O discurso como ato político: um pouco mais de Foucault.**

Em uma abordagem mais contemporânea, considera-se a literatura como a “colocação em funcionamento da língua por um ato individual de utilização” (PINO & ZULAR, 2007, p. 69), o que nos situa no campo dos estudos da enunciação ligados aos estudos literários. “De maneira breve, podemos dizer que se trata de atentar não apenas para o processo enunciativo, mas para aquilo que o escritor está fazendo quando enuncia, isto é, “aquilo que fazemos quando dizemos algo”.” (PINO & ZULAR, 2007, p. 71).

Dentro desta possibilidade de estudos, deparamo-nos com o extraliterário em ação sobre o processo de criação e o escritor como sujeito ativo dentro deste processo, sofrendo influências, mudando seus rumos, pensando sobre seu fazer literário, numa relação de diálogo tanto com o mundo que o rodeia quanto com o público ao qual se destinam suas obras:

A literatura é um fazer, é algo que se faz, constrói, inventa. E mais do que isso: ao inventar, construir, fazer é o próprio ato de escrita que está em jogo. É como se, ao tomarmos contato com os manuscritos, tivéssemos de acrescentar mais um eixo de análise da literatura: ao lado do enunciativo e do enunciatário (ou seja, das partes constitutivas do interior da enunciação), teríamos o processo de escrita – o ato de escrever – e seu correlato, o ato de leitura. (PINO & ZULAR, 2007, p. 78)

A visão performativa da linguagem também ajuda a entender as práticas de produção escrita sem fazer referência à intencionalidade, já que aquilo que o escritor faz não é necessariamente aquilo que ele quis dizer. (PINO & ZULAR, 2007, p 89-90).

Assim, “não precisamos reconstruir um hipotético processo, podemos entrar no jogo de suas condições de enunciabilidade, isto é, tentar entender dentro de que regime de discursos

e de que práticas de produção, circulação e recepção eles podem surgir.” (PINO & ZULAR, 2007, p. 90).

Sendo assim, cabe aqui considerar o discurso narrativo como um ato de enunciação e, portanto, ligado a escolhas a respeito do que se vai narrar e a respeito do que se vai silenciar. Entende-se aqui que o discurso literário é, antes de tudo, discurso e, portanto, sujeito a uma série de fatores extraliterários que o ajudarão a ser composto.

Em “A Ordem do Discurso”, Michel Foucault (2006) afirma que:

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. (FOUCAULT, 2006, p. 8-9)

Para Foucault (2006) emitir um discurso pressupõe que quem o emite esteja autorizado a fazê-lo e que seja reconhecido pelos receptores deste discurso como tal. Sendo assim, o autor propõe a existência de três modos de interdição, que considera exteriores ao próprio discurso: a palavra proibida, a segregação da loucura e a vontade de verdade.

A palavra proibida refere-se a assuntos, como a sexualidade, transformados em tabus e, portanto, acerca dos quais não se fala, causando um emudecimento acerca destas questões. A segregação da loucura constitui um mecanismo através do qual a palavra proibida, quando não silenciada, é atribuída ao discurso daqueles que são execrados pela ordem dominante, os chamados loucos. Estes indivíduos ganham o direito de dizer qualquer coisa acerca de qualquer assunto, transgredindo os limites da palavra proibida, uma vez que seu discurso não é aceito como válido, já que não pertencem à esfera da dita normalidade.

O terceiro mecanismo, a vontade de verdade, retoma a retórica de Platão, colocando sobre o discurso o peso de verdade única e que atua como estratégia de convencimento daqueles que o ouvem. Trata-se, pois, do discurso institucionalizado e referendado pelas instituições dominantes. Tudo aquilo que não é percebido como valor destes mecanismos de validação é considerado como falso, em uma oposição dicotômica.

Nas palavras de Foucault.

Essa vontade de verdade, como os outros sistemas de exclusão, apoia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas como a pedagogia, é claro, como o sistemas dos livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades de sábios de outrora, os laboratórios de hoje. Mas ela é também reconduzida, mais profundamente, sem dúvida, pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído. (FOUCAULT, 2006, p. 17)

Sendo assim, a questão da narrativa torna-se uma discussão muito mais ampla, posto que a figura do narrador opera também como o filtro através do qual são selecionados os discursos, os temas, as personagens acerca das quais se quer falar. O locus de enunciação de quem profere estes discursos também cai nesta malha de interdições propostas por Foucault. Quem narra a vida das minorias deve ser autorizado a falar sobre elas, e a posição deste indivíduo na malha social é que determina o recorte que vai ser dado ao material narrado. Narrar é, pois, ato social.

Foucault explica também os mecanismos internos de seleção, organização e distribuição dos discursos, segundo os quais o que pode ser dito pode ser filtrado, como é o caso do comentário. Para o autor, o comentário é o que dizemos acerca do que já foi dito, e esta forma de observação de um discurso já proferido pode significar uma forma de controle, à medida que seleciona trechos e coloca o material comentado sob a ótica daquele que faz o comentário. Como exemplo deste tipo de mecanismo, o autor cita a literatura, mais especificamente, o discurso da crítica acerca do texto literário, que elege determinados pontos de vista.

Outra instância interna de coerção dos discursos é a autoria, aspecto que interessa de maneira bastante específica a este trabalho. A autoria é aquilo que confere valor de verdade ao que é escrito e, desta maneira, Foucault (2006) retoma o debate colocado anteriormente a respeito da morte do autor:

Seria absurdo negar, é claro, a existência do indivíduo que escreve e inventa. Mas penso que – ao menos desde uma certa época – o indivíduo que se põe a escrever um texto no horizonte do qual paira uma obra possível retoma por sua conta a função do autor: aquilo que ele escreve e o que não escreve, aquilo que desenha, mesmo a título de rascunho provisório, como esboço da obra, e o que deixa, vai cair nas conversas cotidianas. Todo esse jogo de diferenças é prescrito pela função do autor tal como a recebe de sua época ou tal como ele, por sua vez, a modifica. Pois embora possa modificar a imagem tradicional que se faz de um autor que recortará, em tudo que poderia ter dito, em tudo que diz todos os dias, a todo momento, o perfil ainda trêmulo de sua obra. (FOUCAULT, 2006, p. 28-29)

Portanto, verifica-se que, ao selecionar a forma de representação em sua obra, o autor desempenha um ato social, posto que coloca ali um recorte de mundo, eleito por sua experiência e por sua subjetividade, e não outro. A instância narrativa, portanto, não é mera questão de que pessoa do discurso é adotada para contar uma determinada história, mas, sim, uma questão de se analisar que parte da história esta figura narrativa, conta e que parte ela deixa de contar. É, pois, uma questão que envolve de que ponto da organização social retratada esta instância narrativa fala e, assim, verificar quais os pontos de vista implícitos nestas escolhas.

Foucault considera ainda a questão das disciplinas curriculares como determinante dos saberes que circularão. Um novo conhecimento só é aceito em uma determinada área do conhecimento quando aceito e legitimado por esta mesma área. Todo e qualquer novo saber é, portanto, estranho às disciplinas com as quais se envolve, dado seu caráter de novidade, e, somente de depois de legitimado, passa a fazer parte dela.

Sobre as sociedades de discurso, um dos mecanismos de restrição de sua circulação, o filósofo aponta para uma questão importante: “é bem possível que o ato de escrever tal como hoje está institucionalizado no livro, no sistema de edição e no personagem do escritor, tenha lugar em uma “sociedade de discurso” difusa, talvez, mas certamente coercitiva.” (FOUCAULT, 2006, p. 40-41) Pensado desta maneira, o ato de escrever pode ser entendido como um ato discursivo que se dirige a certos grupos, e contrariar esta lógica pode ser encarado como uma forma de transgressão das sociedades de discurso.

Partindo desta linha de pensamento, pode-se encarar a narrativa sob o ângulo proposto por Foucault, analisando os motivos pelos quais determinadas matérias são narradas em detrimento de outras e a forma como as instâncias narrativas desenvolvem esta ação. Para tanto, análises estruturais da figura do narrador são insuficientes, posto que desconsideram os elementos exteriores ao texto e as relações que este mantém com o universo social a partir do qual foi produzido.

#### 1.4 O debate pós-moderno.

Michel Foucault foi “classificado” por alguns contemporâneos seus de pós-moderno, termo este que, desde seu aparecimento, provocou intenso debate e suspeitas a respeito de sua real funcionalidade para descrever a era do capitalismo tardio.

Inicialmente entendido como um ataque ao purismo modernista, o termo foi aplicado indistintamente tanto para abordar o cenário cultural, quanto para abordar o cenário político. Em 1971, Ihab Hassan publica seu ensaio *POSTmodernISM: a Paracritical Bibliography*, que viria, posteriormente, em 1979, influenciar o trabalho de Jean François Lyotard, um dos grandes nomes do debate pós-moderno. Lyotard associava diretamente este novo “período” histórico aos meios e condições de produção definidos economicamente. Ele “posta a chegada da pós-modernidade como ligada à emergência de uma sociedade pós-industrial”, na qual o conhecimento tornou-se a principal força econômica na produção” (PELLEGRINI, 2001, p. 55). Além do fim da modernidade, Lyotard assinala também a perda de credibilidade das grandes narrativas e encara o advento da pós-modernidade como uma continuidade e não uma negação do modernismo.

Como uma espécie de resposta ao texto de Lyotard, Jürgen Habermas lança, em 1979, *Modernity – An incomplete Project*, texto no qual questiona a noção de completude de um projeto da modernidade. Para Habermas, o projeto da modernidade “ainda não está completo, embora se reconheça que o espírito da modernidade estética, com o seu sentido de tempo presente apontando para um futuro heróico, representado pelas vanguardas, envelheceu.” (PELLEGRINI, 2001, p. 56). Estes dois filósofos influenciaram diretamente teóricos brasileiros como José Guilherme Merquior e Sérgio Paulo Rouanet.

Traduzido no Brasil em 1985, o trabalho de Frederic Jameson, “Pós-modernidade e sociedade de consumo”, busca revisitar teóricos marxistas, como Walter Benjamin e Theodor Adorno, baseando a questão da pós-modernidade em “alterações concretas da ordem econômica e social mundial, ou seja, ele vê o pós-moderno como um conceito de periodização. Desse modo, estamos diante do signo cultural de uma nova etapa nos modos de produção: os do capitalismo tardio” (PELLEGRINI, 2001, p. 56). Devedor do pensamento benjaminiano, Jameson vê de forma negativa a proliferação da cultura de massa e, assim como Adorno, encara os meios de produção cultural em larga escala como

fatores de disseminação da ideologia dominante e opressora do capitalismo tardio. Jameson também critica violentamente o pastiche, que para ele seria “uma espécie de canibalização acrítica dos estilos passados, (...). O tempo das grandes obras de arte individuais definitivamente terminou.” (PELLEGRINI, 2001, p. 57).

Seja da perspectiva mais otimista de Lyotard, ou mais negativa de Jameson, o pós-modernismo foi definido como uma época de vale-tudo artístico, que visava destruir o passado, sem, contudo construir criticamente o presente. Para estes críticos, principalmente para Jameson, a cópia dos grandes constituía contestação vazia, cuja disseminação em massa propiciava uma forma de consumo da arte também esvaziada de conteúdo e reflexão.

Em 1988, aparece uma perspectiva positiva do fenômeno do pós-modernismo. Linda Hutcheon lança “A Poética do Pós-Modernismo”, em que estabelece conceitos importantes como a noção de paródia e ironia pós-moderna, além de um olhar conciliador em relação à apreensão de obras anteriores e à relação estabelecida com o passado.

Esta nova maneira de encarar o fenômeno pós-moderno tenta também mostrar o impacto que os movimentos teóricos do pós-estruturalismo, da crítica marxista e pós-colonial, e da crítica feminista, bem como da consideração das chamadas minorias gay e negra, tiveram sobre a crítica e sobre a teoria literária na última metade do século XX, fundindo seus conceitos numa tentativa de investigar a produção social e ideológica de significado. O movimento de revolução ocorrido em Paris, em 1968, é tomado como ponto de virada do pensamento e da crítica.

Longe de ser uma corrente de destruição de tudo que havia sido feito anteriormente, o pós-modernismo, conforme Linda Hutcheon, visa à dessacralização da cultura e sua apreensão e “digestão”, causando um movimento reflexivo em relação ao passado. Antes de querer destruir e contradizer o que o movimento modernista havia construído, o pós-modernismo visa à análise crítica deste período:

O Pós-modernismo colocou em questão a fé messiânica do modernismo, a fé que a inovação técnica e a pureza da forma podem assegurar a ordem social, mesmo que esta fé desconsidere os valores sociais e estéticos daqueles que precisam habitar as construções modernistas. A arquitetura pós-moderna é plural e histórica, e não pluralista e historicista, ela nem ignora nem condena a extensa herança de sua cultura construída – inclusive a modernista. Ela reapropria-se das formas do passado para dialogar com uma sociedade a partir dos valores e da história desta mesma

sociedade, enquanto questiona estes valores. É desta forma que estas representações históricas, embora paródicas, tornam-se politizadas. (HUTCHEON, 2001, p. 12)<sup>3</sup>

Ao analisar a forma como a arquitetura lida com as construções do passado, Linda Hutcheon ressignifica o termo “paródia”, visto por ela como toda e qualquer apropriação intertextual de obras do passado de uma forma crítica, mesmo que não intencional, a fim de questionar e refletir sobre este passado como elemento constitutivo do presente e não como algo que deva ser superado. Por seu caráter reflexivo, a paródia torna-se, portanto, um ato político. Esta tentativa da arte pós-moderna de manter o passado como fonte de reflexão de modo que o presente possa sofrer alterações é o que Linda Hutcheon chama de paradoxo da arte pós-modernista.

Este é o paradoxo das formas de arte que querem (ou pensam precisar) dialogar com a cultura de dentro dela, que acreditam que esta seja a única maneira de alcançar esta cultura e fazê-la questionar seus valores e suas auto-representações. O pós-modernismo deseja ser acessível através de suas formas abertas e auto-conscientes de reflexão, história e paródia, e assim, ser uma força efetiva em nossa cultura. Sua crítica cúmplice, então, situa o pós-modernismo entre o capitalismo econômico e o humanismo cultural – duas das maiores forças dominantes do mundo ocidental. (HUTCHEON, 2001, p. 13)<sup>4</sup>

Assim, o fenômeno do pós-modernismo estabelece uma “tensão entre o mundial e o reflexivo, entre o histórico e o paródico, atos estes que nos relembram da historicidade do texto” (HUTCHEON, 2001, p.18)<sup>5</sup>. Esta tensão no campo da arte literária faz com que o sujeito da narração ficcional seja histórico, em constante diálogo paródico com a tradição, quebrando as fronteiras entre gêneros, entre disciplinas e discursos, entre a alta cultura e a cultura de massa, e entre a teoria e a prática. Na perspectiva de Hutcheon, a produção literária de massa, popular, não é um problema, ou um tipo menor de produção, ao

---

<sup>3</sup> Postmodernism has called into question the messianic faith of modernism, the faith that technical innovation and purity of form can assure social order, even if that faith disregards the social and aesthetic values of those who must inhabit those modernist buildings. Postmodern architecture is plural and historical, not pluralist and historicist; it neither ignores nor condemns the long heritage of its built culture – including the modern. It uses the reappropriated forms of the past to speak to a society from within the values and history of that society, while still questioning it. It is in this way that its historical representations, however parodic, get politicized. (HUTCHEON, 2001, p. 12) – Tradução nossa.

<sup>4</sup> This is the paradox of art forms that want to (or feel they have to) speak to a culture from inside it, that believe this to be the only way to reach that culture and make it question its values and its self-constructing representations. Postmodernism aims to be accessible through its overt and self-conscious parodic, historical, and reflexive forms and thus to be an effective force in our culture. Its complicitous critique, then, situates the postmodern squarely within both economic capitalism and cultural humanism – two of the major dominants of much of the western world. (HUTCHEON, 2001, p.13) – Tradução nossa.

<sup>5</sup> The tension between the worldly and the reflexive, the historical and the parodic, acts to remind us of ‘the historicity of textuality’ (HUTCHEON, 2001, p. 18) – Tradução nossa.

contrário do que postulavam Benjamin e Adorno. Ela é, sim, um fator ideológico, assim como a alta cultura, pois todo tipo de “produção cultural é levado a cabo dentro de um contexto social e ideológico – um sistema vivido de valores” (p. 21)<sup>6</sup>, perspectiva esta legada pela crítica feminista.

A perspectiva que engloba todo tipo de produção artística como produto cultural, inserido em um sistema de valores, acarreta consequências para a narrativa ficcional, entre elas a crise da representação e do realismo narrativo, pois mesmo a ideologia é um produto da representação. Resta saber, então, se o real existe ou se aquilo que concebemos como real também não é apenas um símbolo criado cultural e socialmente, revestido por uma ideologia. Na perspectiva althusseriana, “o real depende de como este real é descrito, como é transformado em discurso e de como é interpretado. Não há nada naturalizado a respeito do “real” e nunca houve, mesmo antes da existência dos meios de comunicação de massa”. (HUTCHEON, 2001, p. 33)<sup>7</sup>

O aspecto cultural passa, então, a ser mediado por representações, e o pós-modernismo visa questionar o significado da realidade, sem, contudo, sugerir que a representação tenha suplantado o seu referente, mas que esta seja encarada como um objeto de produção artística, uma possibilidade de real e não um acesso direto ao que se convencionou chamar de real. A possibilidade de visualização da narrativa ficcional como representação cultural e ideológica põe por terra a necessidade, já anteriormente atacada pelo modernismo, de representar fielmente o real. A linguagem fala por si e cria uma nova possibilidade de realidade, cujo fim é refletir sobre o que entende por real e não simplesmente recriá-lo.

A narração em primeira pessoa ganha força neste contexto e estabelece mais um paradoxo, uma vez que o “eu narrador” é, ao mesmo tempo, o que narra e o que é narrado, estabelecendo uma duplicidade já apontada por Roland Barthes. Estes pontos de tensão, longe de se preocuparem com a questão do foco narrativo, centram-se no problema apresentado pela representação do eu, como, por exemplo, a representação deste eu para si mesmo e por si mesmo, entre a auto-imagem e a imagem projetada deste eu, que, por vezes, pode não se reconhecer naquilo que ele mesmo escreve. Desta maneira, o narrador em

---

<sup>6</sup> Cultural production is carried on within a social context and an ideology – a lived value system (p. 21) – Tradução nossa.

<sup>7</sup> Depend upon how that ‘real’ is described, how it is put into discourse and interpreted. There is nothing natural about the ‘real’ and there never was – even before the existence of mass media. (HUTCHEON, 2001, p. 33) – Tradução nossa.



primeira pessoa da pós-modernidade se aproximaria das ideias de Foucault, que prevê a existência de uma “persona” criada por um autor que, na maioria das vezes, não se reconhece naquilo que narrou. O texto ganha autonomia, mas permanece atado aos liames culturais, sociais e ideológicos do meio no qual foi produzido. Não se tenta mais matar o autor, ele passa a ser uma das múltiplas possibilidades de interpretação do enunciador do texto literário. Assim,

Representar a si mesmo significa “constituir-se”, seja através de imagens ou de histórias. Até mesmo se a linearidade cronológica ou a causalidade do romance de formação tenham que ser rejeitadas, mesmo se fragmentos descentralizados sejam os elementos constitutivos do texto, ainda há a história deste eu, uma construção de um sujeito, não importa o quão desconstruído, separado, modificado, sem ancoragem ele possa ser. (HUTCHEON, 2001, p. 51)<sup>8</sup>

A ambivalência política da representação pós-modernista desnaturaliza tanto a transparência buscada pelo realismo quanto a resposta a ele dada pelo modernismo, sem repudiá-la, nem contestá-la, apenas problematizando-a. É graças aos meios de produção em larga escala que a pós-modernidade pode ser considerada o período da produção narrativa em massa.

Mesmo sendo indubitavelmente verdade que o modernismo já tenha desafiado as convenções do que poderia/deveria ser narrado e já tenha explorado os limites da habilidade narrativa de representar a vida, é a cultura pós-moderna que, grosso modo, tornou-se “romanesca”. Como argumentou Stephen Heath, este período produz narrativas em larga escala (para a televisão, o rádio, o cinema, revistas, revistas em quadrinhos, romances), desta forma, criando uma situação na qual precisamos consumir a “constante narrativa das relações sociais entre os indivíduos, a ordenação do sentido para os indivíduos em uma sociedade (Heath 1982:85). Talvez esta seja a razão pela qual o ato de contar histórias tenha se revitalizado – mas como um problema, não como algo dado. (HUTCHEON, 2001, p. 51)<sup>9</sup>

O paradoxo pós-moderno se estabelece, então, como inscrição e subversão, e a politização da paródia desmistifica a incapacidade de nosso tempo de criar arte, uma vez que desconsidera a saturação imagética da sociedade pós-capitalista e coloca a paródia

---

<sup>8</sup> To represent the self is to ‘constitute’ the self be it in images or in stories. Even if the chronological linearity or the causality of the *Bildungsroman* are to be rejected, even if fragments with no center are to structure the text, there is still a story of a self, a construction of a subject, however ‘deconstructed, taken apart, shifted, without anchorage’ it may be. (HUTCHEON, 2001, p.51). – Tradução nossa.

<sup>9</sup> While it is undoubtedly true that modernism had already challenged the conventions of what could/should be narrated and had already explored the limits of narrative’s ability to represent ‘life,’ it is postmodern culture at large that may have become ‘novelistic.’ As Stephen Heath has argued, it mass-produces narratives (for television, radio, film, video, magazines, comic books, novels), thereby creating a situation in which we must consume ‘the constant narration of the social relations of individuals, the ordering of meanings for the individual in society’ (Heath 1982: 85). Perhaps this is why story-telling has returned – but as a problem, not as a given. (HUTCHEON, 2001p. 51)

como forma política de questionamento do passado e de sua absorção pelo presente. A parodia pós-modernista não descontextualiza e mistura diferentes estilos de arte (kitsch), mas os indaga criticamente através da ironia. Parodia é intertextualidade. Não há saudosismo nessa análise do passado.

O modernismo apropriava-se do passado para combatê-lo, a ironia modernista visava à desconstrução do passado e a construção de uma nova realidade, segundo o projeto modernista, mais crítica. Talvez, para o pós-modernismo, este embate tenha se esvaziado, uma vez que o novo é parte constituinte da realidade pós-moderna.

Neste contexto, a crise do realismo apresenta-se da seguinte maneira: para o realismo, o real existia verdadeiramente e era função da arte apenas representá-lo, imitá-lo; no pós-modernismo, o que existe é a representação, a linguagem, e ela, não necessariamente, corresponde ao real, que seria outra forma paralela de representação. A função do artista não é mais representar um mundo, mas sim criá-lo. Não mais importa a verossimilhança externa, só a interna.

Esta nova criação pode, portanto, entrar em diálogo com outras “construções” do real, através da paródia pós-modernista, que pode utilizar-se da ironia pós-moderna como forma de crítica a todo um sistema sociocultural. Linda Hutcheon assim define a questão da ironia pós-moderna:

Diferentemente da metáfora e da alegoria, que necessitam de uma suplementação similar de sentido, a ironia possui uma aresta avaliadora e consegue provocar respostas emocionais dos que a “pegam” e dos que não a pegam, assim como dos seus alvos e daqueles que algumas pessoas chamam de suas “vítimas”. É aqui que a política da ironia fica quente. (HUTCHEON, 2000, p. 16)

A ironia é, pois, um instrumento crítico que pode funcionar tanto como ferramenta de inclusão, quanto de exclusão, criando comunidades discursivas que partilhem ou não dos conhecimentos prévios que funcionam como requisitos para que a real crítica se torne realidade, assim como o elemento paródico funciona como fonte de interpretação apenas para aqueles que sabem reconhecê-lo dentro de um discurso, deste modo, reforçando, e não questionando, atitudes estabelecidas, advindo daí o seu poder reflexivo. Ela também independe da intencionalidade daquele que a profere, ficando a cargo de quem a recebe entendê-la como tal. É um jogo simbólico que depende de conhecimento prévio e de

experiências acumuladas, podendo ser proferida com uma intencionalidade e ser recebida com significado totalmente diverso daquele que era intencionado por seu agente.

Podemos perceber que a própria teoria de Linda Hutcheon é pós-moderna, à medida que dialoga com, ao invés de refutar totalmente, teorias anteriores a respeito da narrativa ficcional. Como elementos caracterizadores da prosa pós-moderna pode-se definir um diálogo crítico com o que podemos chamar de “passado narrativo”, fazendo uso da paródia e da ironia pós-modernas.

### **1.5 O narrador pós-moderno na literatura brasileira.**

Em 1986, o escritor e crítico literário Silviano Santiago publicou um artigo intitulado *O narrador pós-moderno* cujo título remete às discussões até então levadas a cabo neste trabalho. A questão central seria a possibilidade de nomeação de uma nova instância narrativa, uma nova categoria de narrador que abarcasse tanto questões estruturais quanto questões de ordem social e simbólica, como as propostas pelos trabalhos de Michel Foucault.

Silviano Santiago define como ponto central de seu ensaio o seguinte questionamento: “Quem narra uma história é quem a experimenta ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas, por tê-las observado em outro?” (SANTIAGO, 2002, p. 44)

Em um claro diálogo com o narrador tradicional de Walter Benjamin, Santiago indaga acerca da autenticidade das duas formas de narrativas colocadas em oposição em seus questionamentos acerca da matéria narrativa e define seu trabalho em duas hipóteses de trabalho, sendo a primeira

O narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um expectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante. (SANTIAGO, 2002, p. 45)

A visão que Santiago tem da matéria narrada é que, para o narrador pós-moderno, as experiências, mesmo as mais pessoais, são narradas de um ponto de vista que se pretende

exterior, com suposta imparcialidade, com o objetivo de provocar a reflexão do próprio narrador acerca daquilo que conta. “A coisa narrada é mergulhada na vida do narrador e dali retirada; a coisa narrada é vista como objetividade pelo narrador, embora este confesse tê-la extraído da sua vivência; a coisa narrada existe como puro em si, ela é informação, exterior à vida do narrador.” (SANTIAGO, 2002, p. 46)

Como segunda hipótese de trabalho, o crítico coloca que

O narrador pós-moderno é aquele que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua experiência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções da linguagem. (SANTIAGO, 2002, p. 46-47)

Pode-se compreender, portanto, que o narrador pós-moderno é o narrador da ficção. Com a derrocada da transmissão da experiência apontada por Benjamin, surge uma nova figura que, ao invés de retratar o real como verdade absoluta e tentar transmiti-la como ensinamento, constrói-se uma nova realidade através do uso que este novo narrador faz da linguagem.

Silviano Santiago discute também a voz narrativa, colocando em debate a questão das minorias que, se tivessem que narrar suas próprias experiências não o poderiam fazer, por não estarem autorizadas ou por não ter seu discurso legitimado pela maioria dominante:

O narrador se subtrai da ação narrada (...) e, ao fazê-lo, cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra. Subtraindo-se à ação narrada pelo conto, o narrador identifica-se com um segundo observador – o leitor. Ambos se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia. Na pobreza da experiência de ambos se revela a importância da personagem na ficção pós-moderna; narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz, etc. (SANTIAGO, 2002, p. 51)

Isto posto, pode-se compreender o narrador pós-moderno como aquele que dá voz aos que, sem experiência a ser transmitida, ou àqueles cujo discurso é interdito (de acordo com a acepção foucaultiana), não tinham lugar na narrativa tradicional. Santiago afirma que, em oposição ao narrador experiente e maduro de Benjamin, o narrador pós-moderno é jovem e pulsante.

Resta ainda considerar a questão da narrativa memorialista, acerca da qual o crítico faz a seguinte observação:

Na narrativa memorialista, o narrador mais experiente fala de si mesmo enquanto personagem menos experiente, extraindo da defasagem temporal e mesmo sentimental (no sentido que lhe empresta Flaubert em “educação sentimental”) a possibilidade de um bom conselho em cima dos equívocos cometidos por ele mesmo quando jovem. Essa narrativa trata de um processo de “amadurecimento” que se dá de forma retilínea. Já o narrador da ficção pós-moderna não quer enxergar a si ontem, mas quer observar o seu ontem no hoje de um jovem. Ele delega a outro, jovem hoje como ele foi ontem, a responsabilidade da ação que ele observa. A experiência ingênua e espontânea de ontem do narrador continua a falar pela vivência semelhante mas diferente do jovem que ele observa, e não através do amadurecimento sábio de hoje. (SANTIAGO, 2002, p. 55-56)

Pode-se definir, portanto, que o homem pós-moderno é só, ele não conta com a ajuda dos deuses épicos, nem com a sabedoria antiga, tendo que aprender através da observação da ação de outrem. Assim sendo, a narrativa pós-moderna não é mais aquela que ensina através da experiência do sábio que dá conselhos, mas a que descortina a vivência de um outro e através da observação dos erros e acertos deste outro solitário acaba por colaborar para um aprendizado catártico.

Logo, a matéria narrada não é mais dotada da noção de completude e não pretende fazer uma representação mimética do mundo real, bem como não pretende trazer em seu bojo ensinamentos fechados e completos, baseados na experiência de alguém. Antes disso, narra a experiência de alguém e, esta sim, incompleta e fragmentária, acaba por provocar o aprendizado. O narrador pós-moderno é, pois, o narrador da ficção, que transmite experiências a partir do relato da trajetória das personagens que cria.

Outra perspectiva de abordagem em relação à ficção contemporânea leva em conta a dissolução da linearidade narrativa como elemento constituinte da narrativa contemporânea em oposição a uma estrutura tradicional. A rede textual adquire, portanto, uma nova configuração na qual a temporalidade cartesiana não desempenha papel definitivo, mas, sim, as múltiplas formas de produção de significado que esta nova forma de organização possa propiciar.

Segundo Sandra Ferrari (2011),

Já não interessa para o escritor/narrador a história que ele conta, e sim o modo como as personagens atual. A história em si é menos importante e o leitor é fisgado pelos instantes de sentidos. O que não se diz passa a ter uma crescente relevância e provoca no leitor um

tipo de deleite diferente daquele próprio da linearidade evolutiva. Em vez de evolução temos o processo involutivo da narrativa que impede o grande final, no qual tudo se resolve, no sentido épico da narrativa. (FERRARI, 2011, p. 4)

Assim, o processo narrativo é associado, mais uma vez, ao discurso e às escolhas acerca do que vai ou não ser dito. É nesse jogo entre as personagens que atuam na ficção contemporânea, de dizer e não dizer, que reside a diferença entre o narrador pós-moderno e o narrador tradicional.

Para a autora, “a prosa produzida ao longo das últimas décadas põe em relevo uma profunda redefinição do lugar do narrador. A busca de uma nova identidade de quem quer contar uma história acaba por restaurar a dissolução dos conceitos do gênero narrativo.” (FERRARI, 2011, p. 5). Desta maneira, o narrador é “aquele que produz a autenticidade de sua condição na construção da linguagem” (ibidem), ou seja, aquele que rompe com as fronteiras impostas pelas interdições do discurso e se legitima como alguém autorizado a proferir aquele discurso.

Sobre a posição do narrador pós-moderno, Jaime Ginzburg publicou em 2012, um ensaio intitulado *O narrador na literatura brasileira contemporânea*, que traz contribuições bastante relevantes à discussão proposta neste trabalho. Para Ginzburg, um dos problemas da literatura brasileira recente é a multiplicidade de temas que, segundo o autor, são controversos e abrangentes, o que dificulta uma análise redutora como a que classifica autores e obras em escolas literárias, ainda que, de alguma maneira, seja possível identificar nas obras publicadas alguns temas relativamente recorrentes.

Ginzburg aponta para um fato que vem sendo discutido ao longo deste capítulo: a presença, na literatura brasileira, de narrativas que desafiam a tradição da estrutura patriarcal dominante nos discursos anteriores a este novo período heterogêneo que ele situa a partir da década de 1970. Para o autor,

É comum encontrar na narrativa brasileira contemporânea a constituição de imagens da vida humana pautadas pela negatividade, em que as limitações e as dificuldades de personagens prevalecem com relação à possibilidade de controlar a própria existência e determinar seu sentido. (GINZBURG, 2012, p. 200).

Ginzburg separa o problema da narrativa brasileira em duas questões: a das teorias da narrativa e a da especificidade da literatura brasileira contemporânea. No que tange à

questão do narrador, o autor elabora uma definição que parece bastante pertinente às análises que aqui se pretende fazer:

A principal hipótese de reflexão consiste em que, na contemporaneidade, haveria uma presença recorrente de narradores descentrados. O centro, nesse caso, é entendido como um conjunto de campos dominantes na história social – a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo do Estado, a representação continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros. O descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica. (GINZBURG, 2012, p. 201)

Jaime Ginzburg nota que na literatura brasileira contemporânea parece existir uma movimentação contrária às posições hegemônicas dos narradores, garantindo uma mobilidade do locus de enunciação para narradores que confrontem esta situação de hegemonia e de cultura dominante, garantindo, assim, um discurso (parcialmente) livre das restrições levantadas por Foucault. Para ele, forma e conteúdo se associam nessa movimentação contrária à linha narrativa dominante, sendo que a escolha dos modos de narração e dos temas estariam trabalhando a este serviço.

O narrador realista, visto como elemento em oposição a esta nova forma de narrar, é descrito como “um narrador cartesiano. Trata-se de uma situação de narrativa em que prevalece a objetividade, eliminando contradições em favor de um discurso coerente e continuado.” (GINZBURG, 2012, p. 202) Em oposição a este narrador e ao narrador benjaminiano que narra a experiência sólida, surgem novas possibilidades estéticas: “é possível ponderar que hoje são necessários pontos de vista que a tradição considera menores, inferiores, ou residuais.” (GINZBURG, 2012, p. 203) Estes novos pontos de vista ganham força à medida que fazem com que o leitor se identifique e simpatize com as narrativas daqueles que foram silenciados por tanto tempo.

De modo a corroborar suas teses, Ginzburg toma como exemplos algumas obras da história recente da literatura brasileira e demonstra como a construção narrativa contribui para a percepção destes novos discursos, outrora silenciados. Discursos fragmentários, narrativas hiperbólicas, sôfregas e vertiginosas nas quais os recursos estilísticos da linguagem visam criar sensações acerca daquilo que não pode ser narrado: a experiência da violência, da opressão e da exclusão.

Os narradores pós-modernos seriam, portanto, diferentemente do que propõe Silviano Santiago, aqueles que ganham voz e deslocam o eixo do poder da “fala” da maioria dominante para as minorias que, até então, se encontravam ocultas. Nossa narrativa, pois, encontra-se povoada de um universo polifônico, no qual múltiplas vozes passaram a ser ouvidas e não somente a dos narradores hegemônicos e totalizantes. Longe de dar aos seus relatos uma noção de completude, estes novos narradores fragmentam seu discurso, assim como é fragmentada sua experiência vivida, conforme os relatos posteriores à libertação dos movimentos pós-coloniais.

Esta será a perspectiva adotada neste trabalho: a consideração dos sistemas de coerção impostos ao discurso, seguindo a linha de pensamento de Michel Foucault e analisando as maneiras através das quais os narradores de Caio Fernando Abreu conseguem se inserir neste deslocamento do locus de enunciação, dando voz àqueles que antes eram emudecidos ou descritos sob uma perspectiva totalizante e perpassada pelo discurso hegemônico da cultura patriarcal.

A questão do texto será abordada a partir das categorias propostas por Gérard Genette, pois, a partir delas pode-se verificar o quão empático aos personagens a instância narrativa criada pelo autor se coloca. Pode-se verificar, ao longo das análises feitas, que tipologias narrativas que desconsideram estas complexas relações presentes nos textos da chamada literatura contemporânea seriam facilmente esgotadas. Neste percurso, pretende-se verificar como a derrocada da experiência apontada por Walter Benjamin se transformou e se adaptou a essas novas condições literárias.

### **1.6 A situação da literatura brasileira contemporânea.**

Como mencionado anteriormente, vários críticos literários abordaram em seus trabalhos as perspectivas da discussão a respeito do pós-modernismo.

Cumprir antes fazer uma distinção de termos, muitas vezes usados como sinônimos, que são o pós-moderno e a pós-modernidade. “Pós-moderno diz respeito ao contexto cultural globalizado pop-midiático. Já pós-modernismo é o termo de periodização artística e literária. É o que vem depois do modernismo.” (MORICONI, 2004, p.1)



Silviano Santiago, em seu texto *O narrador pós-moderno*, foi um dos que colocou a questão da narrativa ficcional pós-moderna em debate, retomando o trabalho de Benjamin sobre a narrativa clássica, conforme visto anteriormente.

Ítalo Moriconi, em texto proveniente de palestra proferida em 2004, situa o pós-moderno na literatura brasileira após o golpe de 64 e afirma que “a década de 70 já pode ser considerada pós-modernista, pois o campo em que ela se produz tem por horizonte o modernismo não mais enquanto projeto ainda em curso (...), mas enquanto totalidade bem determinada.” (MORICONI, 2004, s.p.)

Para Moriconi, a relação com o modernismo de 1920 é determinante para os rumos de nossa ficção pós-modernista. A década de 20, no contexto latino, foi iconoclasta e vanguardista, sendo o romance de 30 o retorno ao realismo. A geração de 1945 viu florescer a obra de Guimarães Rosa, cuja linguagem poética sublima o real e traz consigo o baixo cotidiano, também explorado por Clarice Lispector, em “Perto do coração Selvagem”. O choque do golpe de 1964 provocou uma ruptura representada pela poesia marginal, mas também pela prosa da geração de 70, causando o que Walter Benjamin classificara como a queda da necessidade do conselho e da transmissão da experiência comunicável, devido ao impacto da ascensão da ditadura. O campo para o romance intimista e individualista, aos moldes pós-modernistas, estava com suas bases lançadas.

Na poesia, Moriconi afirma que “a poesia marginal dos 70 retoma o modernismo heroico dos anos 20 como uma reação iconoclástica ao caráter escolar, disciplinarizado, do modernismo canônico.” (2004, s.p.). Alguns dos nomes citados por Moriconi são influências confessas e diretas de Caio Fernando Abreu, como Ana Cristina César e Hilda Hilst.

Para corroborar este movimento de retorno reflexivo ao passado, Moriconi retoma os movimentos antropofágico e tropicalista, que propõem a deglutição do passado para a construção de um novo presente. O coloquialismo apontado por Moriconi na poesia da geração 70, contudo, não se faz presente na narrativa de Caio adolescente.

Caio filia-se antes à vertente da narrativa representada por Rosa e Lispector, com a preocupação de transcender, através da linguagem, os limites da expressão e desvelar, por meio da narrativa de ficção, o íntimo da personagem e a essência da alma humana, numa atitude pós-moderna, como será visto nos próximos capítulos.

No que tange à questão temática, segundo Moriconi, um dos dilemas “ancestrais” de nossa prosa de ficção seria a dicotomia campo/cidade, uma marca do pós-moderno em nossa ficção.

Para Tânia Pellegrini, o dilema de nossa produção literária estaria associado à transformação econômica:

O “sentimento” do nosso pós-moderno estaria impregnado do duplo movimento da nossa economia e sociedade: uma espécie de novo ufanismo assentado na ideia de que, enfim, com o auxílio da sofisticação tecnológica de uma avançada e já consolidada indústria de bens culturais, teríamos dado o salto para o futuro, convivendo com desigualdades sócio-econômicas de fundo, as quais, entretanto, prendem-nos irremediavelmente ao passado. (PELLEGRINI, 2001, p. 59)

Pellegrini fala de uma posição contrária a de Moriconi, acompanhando a proposta de Jürgen Habermas, segundo a qual a modernidade constitui um projeto inconcluso, ao contrário da proposta de que o ufanismo da década de 70 adviria do sentimento de que o modernismo brasileiro seria um projeto concluído a ser revisado e analisado criticamente. Além disso, para Pellegrini, o eixo temático da ficção brasileira não seria mais este: “A ficção brasileira das duas últimas décadas poderia ser vista como um caleidoscópio de opções temáticas e soluções estilísticas, formando um desenho novo num painel até então sempre recortado por duas linhas mestras: a da ficção urbana e a da regional.” (PELLEGRINI, 2001, p. 59) Para ela, “o que cresce é a ficção centrada na vida dos grandes centros urbanos, que incham e se deterioram, daí a ênfase na solidão e angústia relacionadas a todos os problemas sociais e existenciais que se colocam desde então.” (PELLEGRINI, 2001, p. 59)

Pellegrini vai mais adiante, afirmando que para o discurso pós-moderno “não se trata mais de ‘resistir à ditadura militar’, mas de resistir a uma hierarquia ancestral em que predomina o discurso branco, masculino e cristão”. (2001, p. 60), colocando de novo no centro do debate a questão da legitimização dos discursos e, portanto, das estruturas narrativas. Para ela, há um declínio na necessidade da literatura de explicar de maneira coesa e una a realidade vivida e, em conjunto com o crescimento do *mass media* e com a incorporação de sua linguagem à literatura, houve ainda o surgimento de uma nova gama de temáticas ligadas ao universo urbano: “a questão das minorias (mulheres, negros, homossexuais), o universo das drogas, da violência e da AIDS”. (PELLEGRINI, 2001, p.

60) Dessa maneira, a literatura brasileira presencia o surgimento de uma nova geração de escritores com dicção própria e provenientes de diferentes lugares discursivos que vão tomar a palavra para si e narrar as experiências vividas por aqueles que estão fora do circuito temático tradicional e dominado pela cultura vigente até então.

Refletindo acerca da ficção histórica, Tânia Pellegrini aponta ainda que a ficção brasileira (e a internacional) produz um novo tipo de análise do passado, bem ao modo da paródia pós-moderna proposta por Linda Hutcheon, empregando a metaficção como forma de reler o passado de um outro lugar discursivo e não como ela era elaborada até então: “essa ficção aponta para o individual, para o fragmento, para a percepção atomizada do mundo característica do homem de hoje, na medida que o autor é um *demiurgo* que consta sua versão de uma *história possível*.” (PELLEGRINI, 2001, p. 60)

As narrativas, a partir da década de 70, voltam seus olhos para as questões que estão no bojo da questão da cidade:

As cidades inchadas e a favelização das periferias, gerando legiões de excluídos que rapidamente se tornam marginais, é tema ideal para o hiper-realismo pós-moderno, vazado numa brutalidade suja e inescapável e numa ausência de afeto quase obscena. Violência e degradação insidiosas, que se misturam a uma presença maciça da cultura popular, pervadindo as vidas de personagens vazias, apáticas e anódinas. Além da expressão da verdadeira guerra civil que castiga a sociedade brasileira, paradoxalmente, esses textos, muitas vezes, instauram o espaço ideal para o lúdico, o carnavalesco, o picaresco, que ressurgem como paródia (ou como pastiche?), em meio a um mundo de pequenos expedientes e malandragem miúda, produto do crescimento selvagem e desordenado, exotismo de novo tipo que funciona como catarse para uma classe média que vê o mundo pelas telas da televisão. (PELLEGRINI, 2001, p. 61)

Frente a estas observações, verifica-se que, na literatura contemporânea, o elemento urbano surge como força motriz de uma série de temáticas incorporadas pela narrativa. Essa torna-se palco não mais da demonstração de avanço em oposição ao atraso do campo, mas de indivíduos que, face a estes problemas e a nova conformação do espaço urbano, carecem de voz para serem ouvidos e poderem relatar seus dramas.

### **1.7 A cidade como elemento constitutivo das narrativas**

Para pensar a cidade como elemento constitutivo das narrativas, é preciso tomar como ponto de partida a figura do *flâneur* criada por Walter Benjamin (2000). Se antes ele

encontrava abrigo nos bulevares, onde podia compartilhar com seus pares nos cafés da cidade, com o processo de modernização urbana, os espaços foram fechados e surgiram as galerias de Paris, que deram origem a este novo “tipo” que via a vida como se fossem vitrines, extraindo delas pequenas parcelas do cotidiano. Nas palavras do autor,

Nesse mundo o *flâneur* está em casa; é graças a ele que “essa paragem predileta dos passeadores e dos fumantes, esse picadeiro de todas as pequenas ocupações imagináveis encontra seu cronista e seu filósofo”. (...) Que a vida em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolva entre os paralelepípedos cinzentos e ante o cinzento pano de fundo do despotismo: eis o pensamento da escritura de que faziam parte as fisiologias. (BENJAMIN, 2000, p. 35)

Benjamin (2000) aponta o fato de que a sociedade parisiense, de certa forma, ressentira-se com o desaparecimento da vida privada nas multidões das grandes cidades, e o *flâneur* é aquele que “não se sente seguro em sua própria sociedade. Por isso busca a multidão”. (BENJAMIN, 2000, p. 45).

Com os crescentes avanços urbanos, como a iluminação das ruas, os homens pareciam perder o direito à privacidade. E com a crescente massa de pessoas e veículos, o *flâneur*, o observador da sociedade, a perder seus espaços, começa a não mais poder caminhar livremente, nem pelas ruas, nem pelas galerias:

No *flâneur*, o desejo de ver festeja o seu triunfo. Ele pode concentrar-se na observação – disso resulta o seu triunfo. Ele pode concentrar-se na observação – disso resulta o detetive amador; pode-se estagnar na estupefação – nesse caso se torna um basbaque. As descrições reveladoras da cidade grande não se originam nem de um nem de outro; procedem daqueles que, por assim dizer, atravessaram a cidade distraídos, perdidos em pensamentos e preocupações. (BENJAMIN, 2000, p. 69)

Partindo do princípio de que a cidade, ao se transformar, tornou-se um ambiente inóspito à figura que deseja caminhar livremente pela cidade, pode-se concluir que, com a perda do direito à privacidade, os indivíduos da cidade passam a se sentir mais isolados, o que gera uma nova forma de se relacionar com o espaço urbano: o medo.

Avançando nesta concepção da cidade como espaço que privilegia o isolamento, Zygmunt Bauman (2009) aponta alguns fatores de interesse a este trabalho. Bauman localiza no capitalismo e nas relações de consumo a formação de uma massa de pessoas que não pertencem à estrutura dominante, são os indivíduos que ele denomina “supérfluos”. Sem emprego e, portanto, sem capacidade de consumo, estes indivíduos não têm nenhuma

relevância no cenário urbano e inspiram medo. A sociedade formada pelos não-supérfluos necessita, então, construir espaços cada vez mais fechados que impeçam a entrada daqueles que não pertencem aos grupos socialmente aceitos neste mundo.

A perspectiva de Bauman (2009) transforma-se em um gigantesco pesadelo para o *flâneur* de Benjamin. Se o peregrino de Paris sentia-se deslocado, esta situação será levada ao extremo nas cidades do capitalismo tardio, nas quais os habitantes constroem muros e espaços fechados por onde possam caminhar sem se sentir ameaçadas ou mesmo tolhidas de sua suposta liberdade, pois não estariam sendo observada pelos “supérfluos”:

As cidades contemporâneas são os campos de batalha nos quais os poderes globais e os sentidos e identidades tenazmente locais se encontram, se confrontam e lutam, tentando chegar a uma solução satisfatória ou pelo menos aceitável para esse conflito: um modo de convivência que – espera-se – possa equivaler a uma paz duradoura, mas que em geral se revela antes um armistício, uma trégua útil para reparar as defesas abatidas e reorganizar as unidades de combate. É esse confronto geral, e não algum fator particular, que aciona e orienta a dinâmica da cidade na modernidade líquida – de todas as cidades, sem sobra de dúvida, embora não de todas elas no mesmo grau. (BAUMAN, 2009, p. 35)

Nas cidades, portanto, lidar com o elemento desconhecido é um fator de tensão e requer modos de convivência satisfatórios para este “campo de batalha” urbano. A solução que muitos encontram, no campo arquitetônico é a fuga para o que Bauman chama de guetos voluntários: condomínios e locais fechados como os shoppings.

O impulso para uma “comunidade de semelhantes” é um sinal de retirada, não somente da alteridade que existe lá fora, mas também do empenho na interação interna, que é viva, embora turbulenta, fortalecedora, embora incômoda. A atração que uma “comunidade de iguais” exerce é semelhante à de uma apólice de seguro contra riscos que caracterizam a vida cotidiana em um mundo “multivocal”. Não é capaz de diminuir os riscos e menos ainda de evitá-los. Como qualquer paliativo, nada promete além de uma proteção contra alguns de seus efeitos mais imediatos e temidos. (BAUMAN, 2009, p. 45)

A ordem que visa excluir o diferente, o supérfluo, tem um grande impacto na construção das narrativas acerca do meio urbano. Traçando um paralelo com a teoria de Foucault, no caso das narrativas e, portanto, da emissão de discursos, essas “comunidades de semelhantes” reforçariam um discurso dominante, excluindo de seu repertório tudo aquilo que lhe é inconveniente e inaceitável. A proposta de trabalho aqui, é portanto, verificar como a construção narrativa de Caio Fernando Abreu busca dar voz e legitimar os discursos do “supérfluos” neste universo urbano, uma vez que suas personagens transitam

neste universo e podem ser consideradas fora do eixo da maioria que determina os discursos dominantes.

Para Regina Dalcastagnè (2002a), a questão do espaço urbano na narrativa brasileira contemporânea pode assim ser delineada:

Narradores cheios de dúvidas ou abertamente mentirosos, personagens descarnadas e sem rumo, “autores” que penetram no texto para se justificar diante de suas criaturas – esses seres confusos que preenchem a literatura contemporânea habitam um espaço não menos conturbado. Um espaço que se estreita ou se alarga de modo igualmente sufocante. Talvez porque já não exista mais aquele território comum da epopeia antiga e medieval, o lugar para onde o herói voltava depois de suas andanças e lutas, resgatando o sentido da vida e restaurando sua existência. (DALCASTAGNÈ, 2002a, p. 33)

O espaço urbano é visto aqui, como em Bauman, como um espaço de embate e como em Benjamin, como um espaço inóspito. A referência ao herói épico relaciona a questão do espaço à questão das narrativas tradicionais e das narrativas pós-modernas, uma vez que o espaço conturbado da metrópole não condiz com a experiência totalizante do herói da polis grega, portanto, a experiência narrada não pode ser a experiência vista como completude, mas a ansiedade vista como fragmento.

A experiência da literatura contemporânea é predominantemente urbana, até mesmo porque o movimento da população para estes centros acentuou-se visivelmente nos últimos anos, causando uma desproporção entre o número de habitantes do campo e o número de habitantes da cidade. É esta uma das razões que leva vários críticos a apontar o espaço urbano como o espaço preferencial de representação da ação dos romances contemporâneos. Vale ressaltar que estas formas de representação estão estreitamente ligadas ao fenômeno da pós-modernidade como entendida por Linda Hutcheon.

Tropeçamos em discursos enquanto atravessamos as ruas e praças que dão chão a esses livros. Um chão escorregadio, uma vez que suas cidades não se apresentam por inteiro, deixam intervalos, vazios que o leitor preenche com um repertório adquirido no contato com outras formas de representação – cinema, televisão, guias turísticos, etc. -, inclusive representações de outras cidades, existentes ou não. Ou seja, a cidade que começa a ser delineada de modo esparso e fragmentado desses romances, só pode se erguer de fato durante o processo de leitura. (DALCASTAGNÈ, 2002a, p. 39)

Explorar o espaço urbano representado nas narrativas é também uma forma de conhecer a inserção social das personagens que habitam este universo ficcional, o que só

contribui com a perspectiva de análise da narrativa aqui pretendida. Pierre Bourdieu explica que

não há espaço, numa sociedade hierarquizada, para o que não seja hierarquizado e que não exprima as hierarquias e as distâncias sociais, sob uma forma (mais ou menos) deformada e sobretudo mascarada, o efeito de naturalização que proporciona a inserção das realidades sociais no mundo natural: as diferenças produzidas pela lógica histórica podem assim parecer surgidas da natureza das coisas. (BOURDIEU, 1993, p. 140, apud DALCASTAGNÈ, 2002b)

Compreender o espaço significa, portanto, compreender as relações simbólicas entre os que o ocupam e compreender de onde narram sua trajetória, configurando o discurso como pertencente ou não a uma lógica cristalizada e dominante.

Como o espaço social se encontra inscrito, ao mesmo tempo, nas estruturas espaciais e nas estruturas mentais, que são, por sua vez, o produto da incorporação daquelas, o espaço é um dos lugares onde o poder se afirma e se exerce, e, sem dúvida, sob a forma mais sutil, a da violência simbólica como violência desaparecida. (BOURDIEU, 1993, p. 163 apud DALCASTAGNÈ, 2002b)

A percepção do espaço é, assim, outra forma de percepção da dominação simbólica que atravessa os discursos da narrativa contemporânea, por isso os espaços urbanos serão aqui compreendidos como elementos constituintes na obra de Caio Fernando Abreu posterior ao início dos anos 80.

Desta maneira é necessário compreender a questão da representação como um todo complexo, pois “o que se coloca não é mais simplesmente o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas, sim, que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais.” (DALCASTAGNÈ, 2002b, p. 34)

Considera-se, pois, que a questão da representação da literatura é ato político, pois

o silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a eles, vozes que buscam falar em nome deles, mas também, por vezes, é quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes. Mesmo no último caso, tensões significativas se estabelecem: entre a autenticidade do depoimento e a legitimidade (socialmente construída) da obra de arte literária, entre a voz autoral e a representatividade de um grupo e até entre o elitismo próprio do campo literário e a necessidade de democratização da produção artística. (DALCASTAGNÈ, 2002b, p. 34)

De maneira geral, a autora aponta a ficção brasileira como constituída a partir do olhar da classe média sobre ela mesma, sendo, portanto, conforme discutido por Jaime Ginzburg, uma literatura na qual predominavam, até pouco tempo atrás, o discurso das camadas social e culturalmente hegemônicas.

Romper com esta estrutura constitui-se no grande ganho dos narradores pós-modernos da literatura contemporânea, uma vez que, conforme se percebe a partir das reflexões anteriores, o problema central da literatura brasileira contemporânea é, antes, mais uma questão de voz narrativa e de representação do que um problema de análise estrutural, sendo que esta última se faz pertinente quando auxilia a compreensão daqueles dois fenômenos.

Estes elementos são essenciais para a compreensão da obra de Caio, uma vez que suas personagens, muitas vezes, vagam solitárias na multidão, observam mas não fazem parte dela, não se veem nela e acabam por descobrir que o caminho é para dentro de si mesmo, para escapar da solidão de estar só no meio da multidão. Faz-se necessário, pois, acompanhar esta andança em meio à multidão, acompanhar seus passos, identificar suas possíveis discontinuidades para, ao longo deste trabalho, tentar entendê-las.

Os *flâneurs* de Caio, assim chamados devido a sua movimentação no espaço urbano, vagam pela cidade até que nela se encontrem. Maurício, personagem central de “Limite Branco”, romance de estreia do autor, desce até os porões das ruínas de uma antiga cadeia em Porto Alegre para descobrir que o que o amedronta está nos porões de si mesmo. A subida para a luz, o caminho de volta, é o que lhe dá a certeza de que o caminho não há de ser fácil, mas precisa ser traçado. O jornalista de “Onde Andará Dulce Veiga?” vaga pelo submundo de São Paulo, nas noites escuras e encontra a luz figurada pelo vestido branco da cantora, que ao fugir de tudo que ele deixara para trás para encontrá-la, acaba por achar sua própria luz e seu próprio caminho. Dulce Veiga, bem como as meninas de vestido amarelo de “Limite Branco”, mostram o caminho para o alto, saindo do fundo e do escuro.

Ambas as personagens, bem como uma galeria de outras que compõem seus contos, são “supérfluas” dentro do universo social que habitam e no qual transitam. As teorias mobilizadas neste capítulo visam auxiliar o entendimento de como estas ditas “minorias urbanas” ganham voz através do discurso literário de Caio Fernando Abreu.



## Capítulo 2 - Limite Branco: a formação de uma incompletude

### 2.1 O ponto de partida.

“Limite Branco” foi o primeiro romance de Caio Fernando Abreu, que o escreveu em 1966 e em 1967 recebeu menção honrosa no prêmio José Lins do Rego pelo conto “Três tempos mortos”. Em 1969, recebeu o prêmio Fernando Chinaglia, da União Brasileira de Escritores (UBE), pelo livro de contos “Inventário do Irremediável”. Tanto este livro, quanto “Limite Branco” seriam publicados em 1970. Na mesma época, o autor trabalhou como jornalista em jornais como *O Estado de São Paulo*, *Zero Hora* e *Folha da Manhã*, e em revistas como *Veja*, *Isto É*, *Manchete* e *Pais & Filhos*, falando sobre o cotidiano em suas crônicas e sobre as artes em suas colunas.

Caio era um escritor visceral, intimista, que buscava a essência do ser humano e de suas relações em cada uma das linhas de seus escritos. O reconhecimento de seu valor data de 1982, graças à publicação de “Morangos Mofados”. Até então, seus livros, que incluíam também “O Ovo Apunhalado” (1975) e “Pedras de Calcutá” (1977), premiados pela crítica brasileira, não lhe rendiam frutos. Filiado à prosa intimista de Clarice Lispector, de quem era admirador confesso, chegou mesmo a parar de ler a escritora em busca de um estilo próprio, que não o associasse tanto ao dela. Leitor e amigo de Hilda Hilst, refugiou-se por um tempo em seu sítio, no interior de São Paulo, compartilhando o misticismo que envolvia e fascinava a escritora.

“Limite Branco” é seu romance de estreia, publicado quando Caio tinha dezoito anos. Mais tarde, ao revisar a obra para a edição comemorativa dos 25 anos da publicação original, Caio condena os arroubos juvenis de escritor iniciante, criticando a pouca importância dada ao momento de efervescência histórica e política, e acusando o livro de “intimista, voltado quase exclusivamente para dentro” (ABREU, 2007, p. 15). Para Caio, o livro é “óbvio, com todas as ingenuidades que a visão de mundo de um autor e personagem adolescentes (ou pouco mais que isso) podem conter” (ABREU, 2007, p. 15). O autor também qualifica de hipócrita o moralismo que ronda a narrativa e define os capítulos do diário de Mauricio como o “ponto fraco do livro”.

O romance conta a história de um adolescente que se muda com a família para a capital do Estado, Porto Alegre, vindo de uma pequena cidade no interior. A narrativa é estruturada em torno de capítulos narrados em terceira pessoa entremeados por páginas de diário, assinadas por Maurício. O fechamento de cada capítulo remete a dúvidas e inquietações da personagem adolescente, ligando as reflexões presentes ao “passeio” que Maurício faz por seu passado e por fatos que marcaram o período de sua infância na fazenda da família.

Os capítulos memorialísticos trazem episódios como:

- a morte da empregada da família, Luciana,
- um embate do tio com o primo Edu,
- uma cena de sexo entre empregados da fazenda presenciada por acaso,
- a decoração antiga da casa da família que remete ao passado sólido e tradicional,
- o jogo infantil da ilha de Robinson Crusóé,
- as visitas dos parentes da cidade,
- a viagem de trem da família para Porto Alegre.

Cada cena narrada nestes capítulos remete aos dilemas do adolescente que escreve em seu diário sobre temas inquietantes, tais como a sujeira associada ao sexo, a existência de Deus, a figura paterna, o machismo dominante do pai e a posição submissa da mãe, bem como o conflito entre o ambiente natural da fazenda e o ambiente urbano.

Este mosaico de episódios e cenas fragmentárias dão a conhecer a trajetória do adolescente que deixa o interior e chega a Porto Alegre, onde perde a mãe e vê seu nicho familiar desfeito, tendo de mudar-se para outra cidade, onde residirá com parentes. O conflito com a figura paterna revela um outro ainda maior, com a arraigada cultura machista na qual fora criado e com a estrutura da família patriarcal gaúcha, mostrando seus efeitos sobre o processo de descoberta da orientação sexual de um jovem em conflito consigo mesmo.

O último capítulo do livro, longe de fornecer uma noção de completude acerca do adolescente, oferece o início de uma jornada, agora consciente, rumo à incerteza que o aguarda em outra cidade, longe de tudo que rejeita, mas que o constitui. O fim deixa em aberto, assim como a vida, os próximos episódios da vida da personagem.

Neste capítulo, pretendemos analisar a estrutura narrativa de “Limite Branco”, verificando como Caio construiu a ligação entre as páginas do diário de Maurício e a narrativa de seu passado, para compará-la aos comentários do próprio autor sobre a suposta fraqueza destas partes de seu romance. Pretendemos também analisar a estrutura patriarcal e o universo do sul do pampa gaúcho que, com sua mentalidade repressora, ajudaram a gerar os conflitos sobre a sexualidade da personagem central do romance. Este diálogo tenso será analisado sob à luz das teorias pós-colonialistas, tentando traçar um paralelo entre a opressão vivida pela personagem Maurício e sua conflitiva relação com o sexo e com o corpo, e a opressão dos sistemas coloniais. Também será efetuada uma reflexão sobre o processo de amadurecimento vivenciado por Maurício neste retorno às suas origens através de uma análise dos espaços da infância revisitados no devaneio proporcionado pela narrativa dos capítulos memorialísticos. Busca-se assim, identificar o significado destes espaços na construção da personagem mais madura que retorna ao conforto do ninho familiar e dele se descobre descolada. Também será feita uma análise do espaço urbano como espaço hostil e como ponto de partida de uma nova trajetória de buscas a ser concluída somente na última obra de Caio, o romance “Onde Andará Dulce Veiga?”. A partir destas considerações será feita uma análise sobre como este romance insere-se na tradição da narrativa brasileira contemporânea.

## **2.2 A estrutura narrativa de “Limite Branco”**

O primeiro capítulo, *Tempo de silêncio*, traz Maurício aterrorizado por algo que nós, leitores, ainda não sabemos o que é e que só será esclarecido no último capítulo: a morte abrupta da mãe grávida e o desmonte do núcleo familiar. Os momentos que antecedem a chegada do pai, propondo uma conversa aparentemente difícil e séria, são pontuados de um sentimento que beira o desespero e a insônia. O foco narrativo, nesta sequência que dá a conhecer a interioridade da personagem, tem como ângulo de visão a focalização interna (Genette, 1980), com um narrador que conhece todos os sentimentos de Maurício e expõe seus pensamentos, colando-se a ele e, portanto, limitando a visão dos fatos pela ótica desta personagem.

Assim, visualizamos a cena através dos olhos de Maurício, ora acompanhando sua visão do exterior, ora mergulhando em sua interioridade.

Não havia nada, estava tudo escuro. Mauricio remexia o corpo sobre a vasta e desconhecida extensão da cama, sentindo os membros descolarem-se uns dos outros. Erguia os braços e, na ponta deles, as mãos que voltavam úmidas do vazio. Passava-as devagarinho pelo rosto, sem conseguir distinguir qual seria o mais escaldante daqueles dois contatos. Ou seria frio? Seria frio aquele roçar de pele contra pele? (ABREU, 2007, p. 23)

O narrador alterna momentos de maior aproximação e de distanciamento da interioridade da personagem, entremeando o relato psicológico a trechos de narração impressionista acerca da cena e das demais personagens, filtrando imagens e sensações através da ótica da personagem Maurício. Empregando o discurso transposto (GENETTE, 1980), o narrador deste capítulo abusa do discurso indireto livre<sup>10</sup> e usa uma colocação pronominal dúbia, que confunde o leitor a respeito de quem estaria narrando o episódio em algumas partes. Nesse ponto, Caio tem razão em sua análise do romance: ele é intimista, pois, mesmo nos espaços narrados fora do fluxo de consciência mostrado nas páginas do diário, os pensamentos e sentimentos mais íntimos da personagem são revelados.

A abertura do capítulo nomeia a personagem em terceira pessoa: “Não havia nada, estava tudo escuro. Mauricio remexia o corpo sobre a vasta extensão da cama, sentindo os membros descolarem-se uns dos outros.” (ABREU, 2007, p. 23) Em seguida, os pensamentos de Maurício começam a fluir em discurso indireto livre, fundindo o ponto de vista do narrador ao da personagem. “Era só um pesadelo. Que ia passar, como passam os pesadelos. Um sonho pesado porque comera demais na véspera. Mas quando fora isso, a *véspera*? As paredes vazias pareciam arreganhar os dentes com indagações: vamos, diga, quando foi a *véspera*?” (ABREU, 2007, p. 24) As descrições das sensações de Mauricio são imagéticas e bem detalhadas, transportando o leitor para o universo sensorial do desespero da personagem:

Vinha o medo frio, vinha o medo lento. Primeiro uma carícia brincando nos tornozelos, leve arrepio subindo pelas pernas, arrepiando as coxas. No ventre, solidificava-se feito compressa de carne mole, gelada. No peito, apertava como se quisesse estancar o ritmo do coração, e na

---

<sup>10</sup> Discurso indireto livre, conforme Mickail Bakhtin, é uma das formas de apreensão do discurso de outrem. Caracteriza-se pela ausência de pontuação e de elementos que demarquem as falas das personagens e o discurso do narrador, fazendo com que o leitor não identifique de maneira clara o locutor de determinadas passagens. [BAKHTIN, 2004]

garganta implorava para ser transformada em grito. Um grito que quebrasse as paredes, arrebatasse o teto, como um cavalo selvagem. (ABREU, 2007, p. 25)

O narrador distancia-se da personagem e de seu interior somente nos trechos da narrativa em que é empregado o discurso restituído ou citado (GENETTE, 1980), quando este narrador mostra-se mais descritivo e menos invasivo aos pensamentos do adolescente, como na fala do pai ao filho.

- Preciso falar contigo, meu filho.

- Eu sei. Pode falar.

O pai estendeu o braço, afastou as cortinas que tapavam a janela. O sol pulou para dentro do quarto. Depois abriu a boca. Mauricio preparou-se para escutar.

.....  
(ABREU, 2007, p.28)

Contudo, mesmo nos relatos a respeito do cenário, nos quais o narrador afasta-se da interioridade da personagem, é a visão de Mauricio que predomina através da adjetivação expressionista empregada: “Parecia que todas as coisas estavam envoltas por uma fina camada de gaze, que sufocava qualquer tremor.” (ABREU, 2007, p. 25). Sendo assim, o ponto de vista narrativo mantém-se com Mauricio.

O emprego de sinais de pontuação inusitados, como as longas reticências do final do primeiro capítulo, colocam o momento da conversa entre pai e filho em suspenso, e a narrativa move-se para o passado de Mauricio, dando a conhecer o universo familiar e a vida na pequena cidade de onde ele sai para morar em Porto Alegre. Desta forma, Caio utiliza recursos estilísticos de escrita em favor desta movimentação de aproximação e recuo da interioridade da personagem, colocando cenas em suspenso e propiciando ao leitor a sensação de acompanhar, inclusive, as interrupções do fluxo de pensamentos de Mauricio.

O capítulo II traz a figura de tia Violeta e de sua predileção por morangos. Ao começar a apresentar a família de Mauricio, o narrador funde-se com ele, adotando o ponto de vista do menino Mauricio, ao mostrar seus parentes sob o mesmo olhar de incompreensão que a personagem provavelmente teria em relação aos costumes dos “velhos” da casa:

Mistério maior era o álbum que vovó abria devagar, certas noites, mostrando folhas e fotografias amareladas pelo tempo, roídas pelas traças. Brotavam dele homens de caras bigodudas, mulheres de cintura-parece-que-já-vai-quebrar, meninos de calças pelo meio das canelas, meninas com enormes laços de fita no cabelo. (ABREU, 2007, p. 29)

O narrador altera sua dicção de acordo com o momento vivido e lembrado por Mauricio, trata a avó por “vovó” e compartilha o sentimento infantil da personagem, neste ponto temporal da trama, ainda criança. A narrativa assume o tom típico de um menino: “Tia Violeta conseguia chorar – e isso era também um mistério. A mãe ficava engraçada, queria consolar tia Violeta, mas estava na cara que também morria de vontade de chorar.” (ABREU, 2007, p. 30) Deste modo, ao longo do livro, o narrador alterna sua dicção de acordo com a fase da vida de Mauricio que está sendo narrada, ora vendo o mundo através da criança que Mauricio fora, ora através do olhar do confuso adolescente.

Neste momento da narrativa, fica claro o objetivo da personagem, ao empreender a tarefa de revisitar seu passado: realizar o mesmo movimento da “vovó”, que se prendia ao álbum de fotografias amareladas, vendo-as como a materialização da história da família, sendo, portanto, uma forma narrativa que dá sentido à identidade deste grupo de pessoas. Este movimento de retorno ao passado é uma tentativa de identificar pontos em sua história que ainda, talvez, permaneçam nebulosos para o adolescente que busca encontrar-se após o choque da morte tão inesperada da mãe.

Traçando um paralelo entre a narrativa de Caio em “Limite Branco” e a questão das identidades pós-coloniais, percebe-se que, assim como o colonizador aliena o colonizado de sua identidade, através da opressão, as estruturas patriarcais oprimem o sujeito que não se adapta a elas, anulando sua identidade:

A análise da despersonalização colonial não somente aliena a ideia iluminista de “Homem”, mas também contesta a transparência da realidade social como imagem pré-dada do conhecimento humano. Se a ordem do historicismo ocidental é perturbada pelo estado colonial de emergência, mais profundamente perturbada é a representação social e psíquica do sujeito humano. Isso porque a própria natureza da humanidade se aliena na condição colonial e a partir daquela “declividade nua” ela emerge, não como uma afirmação da vontade nem como evocação da liberdade, mas como uma indagação enigmática. (BHABHA, 1998, p. 72)

Ambos são, pois, sistemas de opressão que não deixam que o indivíduo se reconheça como parte pertencente ao sistema dominante, resultando em uma sensação de não-pertencimento que o leva em busca de sua identidade e a se questionar sobre seu lugar no contexto em que se insere.

Retomando o episódio anterior, pode-se observar aqui um dos movimentos temáticos presentes na obra de Caio: a busca por espaços que possam servir de conforto à personagem, que lhe deem a sensação de estar em um mundo conhecido, portanto, diferente dos espaços em que suas personagens, comumente deslocadas do universo que habitam, sentem-se excluídas. Assim como nos estudos coloniais, verifica-se no sistema patriarcal uma forma de violação da essência humana, uma vez que estes sistemas de dominação e opressão alienam o indivíduo de sua identidade, colocando-o em visível situação de desconforto com aquilo que o define: alguém fora do sistema dominante e, portanto, errado.

O retorno à casa paterna, empreendido pela personagem Mauricio, faz parte do movimento de busca de uma sensação de conforto perdida com a mudança da família para Porto Alegre. A perda de referenciais leva o jovem a tentar reencontrar-se na casa paterna da infância, pois, nas palavras de Gaston Bachelard, em “A Poética do Espaço”, “Quando se sonha com a casa natal, na extrema profundidade do devaneio, participa-se desse calor universal, dessa matéria bem temperada do paraíso maternal.” (BACHELARD, 2005, p. 27)

A narrativa memorialística funciona, pois, como o espaço de lembrança e de devaneio que conduz Mauricio ao paraíso espacial que o conforta em oposição ao espaço urbano no qual é um estrangeiro. A focalização interna adotada como estratégia narrativa garante que estes trechos sejam tão próximos à voz e aos sentimentos do adolescente que possam ser considerados como momentos poéticos de devaneio.

A forma narrativa obedece à perspectiva de Bachelard (2005) no que tange à descrição deste espaço onírico de conforto:

A casa primordial e oniricamente definitiva deve guardar sua penumbra. Ela pertence à literatura em profundidade, isto é, à poesia e não à literatura eloquente, que tem necessidade do romance dos outros para analisar a intimidade. Tudo o que devo dizer sobre a casa da minha infância é justamente o que preciso para me colocar em situação de onirismo, para me situar no limiar de um devaneio em que vou repousar no meu passado. (BACHELARD, 2005, p. 32)

Quando o narrador inicia seu processo de rememoração do espaço familiar, a descrição é breve, superficial, centrada nos sentimentos daqueles que habitavam aquele espaço:

O mais interessante em tia Violeta é que ela não tinha um canteiro de violetas. Em compensação, tinha um de moranguinhos. Tinha também broches representando morangos, morangos empalhados, bibelôs em forma de morangos, morangos bordados na barra de toalhas e colchas e vestidos, cabelos cor de morango. Seu doce preferido, compota de morango. Daí seu apelido, Violeta Moranguinho, que a piaçada da vizinhança gritava em voz de falsete, com aquele maldade funda de que só a infância é capaz. Violeta sem violetas, também a chamava o pai, mas então ela gostava. Ria, e por um instante ficava tão feliz que Mauricio tinha ainda mais pena dela.

Mesmo assim, esse era um dos mistérios menos misteriosos da casa. Mas sempre que Mauricio queria pensar sobre eles, era daí que partia. Talvez porque estivesse mais próximo de sua compreensão, mesmo sendo inteiramente incompreensível. (ABREU, 2007, p. 29)

Caio descreve ainda os objetos, principalmente o álbum de fotos, acariciado pela avó como fonte de lembranças e de ligação com o passado da família, “Mistério maior era o álbum que vovó abria devagar, certas noites, mostrando folhas e fotografias amareladas pelo tempo, roídas pelas traças.” (ABREU, 2007, p. 29) A família, unida em torno deste ritual, compartilhava de sentimentos de união, com o choro compartilhado entre a mãe a tia: “E todos ficavam respeitosos quando, depois do jantar, a avó sentava na cadeira de balanço e começava a folhear o passado.” (ABREU, 2007, p.29)

A saudade dos momentos que se perderam no tempo une a família em torno de uma identidade comum, fazendo com que, ao contrário da incerteza acerca do espaço, as personagens que compõem o núcleo familiar garantam uma atmosfera de certeza acerca do pertencimento àquele grupo.

O narrador confirma sua dúvida e incerteza a respeito do espaço familiar, envolto em uma espécie de névoa que o percurso narrativo procura desvendar, conforme as premissas de Bachelard acerca da forma como as imagens do passado familiar surgem no devaneio. Mauricio apega-se à figura da tia, envolta em sentimentos e sentimentalismo, a fim de que possa iniciar sua jornada de retorno ao passado.

O mesmo tom de dúvida, mas de dúvida povoada de encantamento, é o que Maurício e o narrador usam para falar de Edu, o primo-herói da infância da personagem, reificado por sua aura revolucionária de alguém que, para espanto de Maurício, ousava quebrar e questionar, recusar e debochar da estrutura patriarcal da família. Edu representa o incompreensível desconhecido, mas nem por isso menos encantador e atrativo:

O quarto de Edu. Paredes cheias de quadros, estantes desabando de livros. Um cinzeiro sempre cheio de pontas de cigarro que Luciana recolhia e jogava no lixo todo dia. O toca-discos com aqueles grandes círculos negros, de onde nascia uma música sem palavras, meio chata,



arrastada, dava um bruto sono na gente. A lâmpada de cabeceira inclinada para o lado da cama. Tudo tão diferente do resto da casa, era como entrar num mundo novo, ali. Mauricio tinha a mesma sensação de quando saía do pátio quase sem árvores para afundar no taquaral cheio de sombras. (ABREU, 2007, p. 33)

As frases curtas, reticentes, pontuadas por adjetivos infantis, formam uma “janela” direta para os pensamentos do pequeno Mauricio e para a construção da idolatria com relação à figura do primo, mesmo que pontuada por momentos de culpa que a educação tradicionalista do sul gaúcho lhe havia incutido. Mauricio afirma para o primo, ao ser questionado sobre qual de seus quadros ele gostaria de ter: “Me dá vontade de ser bom, de ser como eu sou de manhã, quando não tenho raiva de ninguém. Acho que se eu olhasse um pouquinho para ele todos os dias, acabava ficando bom também.” (ABREU, 2007, p. 35)

A relação de Mauricio com o quadro reforça a necessidade de valorização dos objetos na construção deste espaço onírico que representa o conforto das memórias de infância. Para Bachelard (2005), a relação de valorização dos objetos que compõem o ambiente da infância aquece o espaço lembrado, tornando-o significativo e, portanto, aconchegante, bem como a presença de pessoas, pois “a casa natal é uma casa habitada” (BACHELARD, 2005, p. 33). Relembrar o espaço da infância, a casa natal é reconstruir a ideia de ninho e de aconchego, ideias reforçadas quanto mais significativos emocionalmente tornam-se os objetos e a relação com eles mantida e quanto mais matizadas de sentimentos for a lembrança das pessoas que habitavam este espaço.

Durante a narração do quarto de Edu, o narrador detém-se em objetos significativos para a construção da identidade contestadora do primo de Mauricio: “estantes desabando de livros”, indicando que o primo lia e, portanto, tinha acesso a ideias novas e diferentes do sistema familiar; “o toca discos com aqueles grandes círculos negros”, o cinzeiro cheio de bitucas de cigarro, as paredes cheias de quadros e a impressão da personagem infantil de que tudo ali era escuro e cinzento, em oposição ao resto da casa, talvez luminoso e sem a aura de mistério do quarto de Edu. A análise dos objetos denota que, para a criança que Mauricio fora, o quarto de Edu continha elementos que o tornavam misterioso e, por isso mesmo, fascinante. Edu era diferente, Edu era um representante do mundo lá fora, fora do universo familiar, e o quarto representava estes elementos de modernidade.

É no encontro que a personagem tem com o primo, no aconchego de um espaço tão significativo, que Edu vaticina que Mauricio é o único da família com “possibilidades”,

indicando que ele mesmo já estava condenado a sucumbir ao sistema tradicional familiar que criticava tão ferozmente, algo que o Mauricio adolescente somente descobriria anos mais tarde. Além disso, nesse diálogo, Mauricio experimenta a doce sensação evocada pelo toque do primo: “Passou a ponta do dedo na palma da mão que ainda guardava o calor. Sorriu. E sentiu de repente que alguma coisa começava a nascer dentro dele.” (ABREU, 2007, p. 38). Trechos como este, que evocam a consciência corporal de Maurício, são sutis e nunca declaram sua orientação sexual, ainda incipiente, de forma aberta, constituindo o que Caio chama, em seu prefácio, de falha pela dominação de um moralismo hipócrita. Todavia, estes momentos, que anunciam algo que sorratamente se aproxima e é combatido pela personagem, tornam a narrativa honesta, levando o leitor, induzido pelo narrador que se cola à perspectiva da personagem, a acompanhar as mesmas dúvidas, a compartilhar os mesmos sentimentos de indagação e descoberta de Maurício, as causas de seu estranho sofrimento e de seu sentimento de culpa.

Bhabha (1998) esboça uma teoria do olhar que explica a relação daqueles que sofreram com sistemas de opressão com o próprio corpo: “os olhos do homem branco destroçam o corpo do homem negro e nesse ato de violência epistemológico seu próprio quadro de referência é transgredido, seu campo de visão é perturbado.” (1998, p. 73) Assim, aquele que é visto e narrado pelos olhos do opressor sofre um apagamento identitário, tem sua relação com sua existência física, com seu corpo, profundamente abalada.

Mauricio, um adolescente em conflito com suas descobertas a respeito do sexo e dos desejos reprimidos, sente que suas sensações “primitivas” não estão de acordo com o que se espera dele, o filho homem, no contexto familiar. Sente-se, pois, despido de sua essência e passa a encarar a si mesmo e a seu corpo com repulsa, intensificando o processo de anulação da personagem frente o olhar paterno.

Maurício é, pois, uma vítima de sistema de dominação semelhante aos sistemas coloniais, que inferiorizam o diferente. Um narrador cuja focalização narrativa permita que este indivíduo não pertencente à maioria dominante narre seu próprio percurso de crescimento é algo bastante inovador na ficção contemporânea e que o aproxima do narrador pós-moderno tanto na concepção de Silviano Santiago (2002), quanto na de Jaime Ginzburg (2012). Este tipo de narrativa assemelha-se também às narrativas pós-coloniais,

nas quais as vítimas dos processos de opressão ganham voz e passam a exercer papel fundamental nos estudos das relações de dominação exercidas por estes sistemas.

A seguir, insere-se a primeira página de diário de Mauricio, na qual ele desabafa suas inquietudes adolescentes com a maldade, com o sujo e o conflito que a figura paterna desperta nele, estabelecendo uma associação direta com os sentimentos despertados pelo toque de Edu ao final do capítulo anterior. Mauricio, narrador de si mesmo, adota tom mais maduro que o do próprio narrador das passagens de sua infância, principalmente quando fala, cheio de revolta, da coerção sofrida pela mera presença do pai e do relacionamento de culpa e rejeição que tem com os desejos de seu corpo “sujo”. Sobre o pai, diz, reagindo às provocações que este lhe fizera à mesa: “Será preciso que eu baixe constantemente os olhos para que ele não me magoe? Se for assim, vai me magoar a vida inteira, porque não quero – nunca – baixar os olhos para ninguém.” (ABREU, 2007, p. 39) Mauricio mostra, num rompante adolescente, que incorporou os conselhos de Edu, mas ainda é afetado pelo desconforto provocado pela figura masculina e dominadora de seu pai, pois seus dilemas remetem à forma como o universo patriarcal dominante lida com as questões relativas ao corpo e ao sexo.

Esta passagem torna-se mais emblemática quando transposta para o contexto histórico de produção da obra, no qual a narrativa era mantida sob o controle de um foco narrativo distanciado da personagem. Na escrita de Caio, Mauricio, a personagem adolescente que descobre sua sexualidade e tem dúvidas sobre ela ganha voz, fazendo a análise crítica da sociedade patriarcal sob o ponto de vista dos dominados por esta mesma estrutura opressiva e não sob o ponto de vista de um narrador que possa, por ventura, compactuar com esta estrutura. Eis aí o ganho da narrativa de Caio, que o coloca no bojo das narrativas pós-modernas que contrariam as estruturas repressivas e pré-estabelecidas pela sociedade de então: a revolta contra a família é declarada pela “ponta fraca” deste movimento de tensão.

Este sentimento é apresentado de forma explícita na passagem em que a família, de mudança para Porto Alegre, viaja de trem, e Mauricio, num momento de exploração daquele novo universo, deseja desvendar o mundo masculino do vagão-restaurante, um forte contraponto ao universo do vagão onde fica a mãe, plácida e obediente. Nesta incursão, Maurício encontra o pai conversando com um amigo, que despeja sobre o

pequeno a agressividade do universo masculino em relação ao sexo. Segue-se um diálogo tenso, com o amigo do pai lançando-lhe à queima roupa a pergunta: “E como é que é, a vara já está empenando?” (ABREU, 2007, p. 98) O momento seguinte é de intimidade entre o amigo e o pai, no qual aquele relembra momentos das aventuras dos dois na adolescência com “chinas”, e o pai pigarreia, mostrando desconforto por se ver desnudado na frente do filho. O amigo ainda cutuca Mauricio: “Como é que é, já deu a primeira esporreada?” (ABREU, 2007, p. 98) Ante o silêncio do menino, o amigo do pai adverte:

- Teu guri é macanudo, mas está meio flaquito. – A mão calosa descia pelas pernas. – E meio envaretado, também. Olha aí, não falou *água*.
  - É a idade – disse o pai – Ele é muito quieto mesmo.
  - Que idade, que nada. Sabe que do tamanho dele eu já tinha barranqueado todas as éguas da invernoada? Toma cuidado, hein, senão é capaz de virar maricão.
  - Que nada, Barbosa, é que ele gosta de andar solito e de ler.
- Mauricio olhou com raiva para o pai. Era como se ele o estivesse desnudando ali, na frente de todos os outros homens. Cavalo, rosou baixinho. Cavalo cavalo cavalo. E não sabia se sentia raiva do pai ou do outro homem. (ABREU, 2007 p. 99)

O universo masculino desperta, já no garoto Mauricio, sensação de repulsa, principalmente no que diz respeito às experiências do corpo, como relata o adolescente: “Eu não me conheço. E tenho medo de me conhecer. Tenho medo de me esforçar para ver o que há dentro de mim e acabar surpreendendo uma porção de coisas feias, sujas.” (ABREU, 2007, p.41) A ordem vigente previa que os nascidos do sexo masculino deveriam adotar um comportamento sentido pela personagem como algo animalesco e sujo. A figura de virilidade imposta por estes padrões de conduta não está de acordo e fere a sensibilidade do jovem Maurício que as enxerga como algo errado. Contudo, ver aquilo que se espera dele e que é aceito pela maioria como algo errado gera nele um sentimento profundo de inadequação que o leva a questionar seus próprios desejos e a vê-los também como sujos e feios.

O adolescente que vive na cidade rememora a fazenda da família como seu *locus amenus*, o lugar de onde saíra e onde deixara sua inocência, lugar este, também, para onde deve voltar em seus escritos e pensamentos a fim de buscar sua essência, reencontrando passagens dolorosas como a cena anteriormente descrita, nas quais o jovem sentiu de forma aguda sua inadequação ao espaço que considera como sua casa.

Ao mesmo tempo em que deseja romper com a família, é no passado familiar que ele busca suas origens; e mesmo sendo a perspectiva da narrativa de fora para dentro, ela acaba por denunciar a força da estrutura familiar como estrutura violenta que reprime aquilo que não é “adequado” ou o exclui do corpo social.

As virtudes sociais da racionalidade histórica, da coesão cultural, da autonomia da consciência individual, assumem uma identidade imediata, utópica, com os sujeitos aos quais conferem uma condição civil. O estado civil é a expressão última da tendência inata ética e racional da mente humana; o instinto social é o destino progressivo da natureza humana, a transição necessária da Natureza à Cultura. (BHABHA, 1998, p. 74)

De acordo com Bhabha (1998), pertencer ao corpo social ou, no caso de Mauricio, ao corpo familiar, é uma necessidade humana que nos tira do estágio natural e nos insere em uma esfera de identidade cultural. Para adotar a noção de pertencimento, os oprimidos pelo sistema colonial assumem uma identidade fictícia, assim como Mauricio assumiu, por muito tempo, o local a ele destinado na estrutura familiar. O movimento que realiza, de perceber-se como alguém deslocado deste universo, o faz entrar em choque com esta estrutura e iniciar seu processo de busca.

Nesse ponto das divagações de Mauricio, o diário se encerra para dar lugar ao capítulo IV, *Luciana*, numa ligação entre a saudade que ele declara no diário e o retorno ao universo da fazenda, trazendo mais uma peça para o mosaico de sentimentos que compõem a construção do universo familiar da infância como o paraíso onírico, como o lugar de conforto.

Assim, a estrutura narrativa de “Limite Branco”, por um lado, mostra um rebelde adolescente que deseja romper com uma família patriarcal e, porventura, preconceituosa, por outro lado, entremeia seus relatos em primeira pessoa, mais combativos, a capítulos cuja narração cola-se ao íntimo da personagem, fazendo um movimento de constante retorno às origens e de reconstrução da identidade do Mauricio adolescente. Este movimento completar-se-á quando Mauricio, ao perder a mãe, enfim descobrir que não pode rejeitar seu passado e sua família, eles são sua história e parte constitutiva de si mesmo. No entanto, é necessário completar o retorno até que as duas pontas da narrativa, o primeiro e o último capítulos, se unam para, enfim, vermos a totalidade do processo empreendido por Mauricio em seu diário. A totalidade da obra revela que, mais que memórias, os capítulos do romance constituem um retorno crítico ao passado a fim de

digeri-lo e de compreender onde estão as pontas soltas deste todo incompreensível em que se tornou o adolescente, buscando no ninho da casa paterna a essência daquilo que compõe a personagem. O devaneio propicia o reencontro com o lugar de acolhimento da infância e a percepção do todo que constitui a personagem.

O capítulo intitulado *Luciana*, a empregada da casa que tomava conta do pequeno Maurício, representa fortemente a distinção de classes e o lugar social dos indivíduos na sociedade rural. O menino, no velório de Luciana, ao sentir vontade de chorar, relembra os ensinamentos da antiga babá morta: “Veio uma ardência nos olhos. Uma sugestão de lágrima dançou úmida no pensamento. Mas ele a afastou, medo e vergonha de ceder: ‘Seja homem’, Luciana dizia. ‘Homem não chora’.” (ABREU, 2007, p. 43) A morte da empregada significa a perda de referencial para o pequeno, ele sente “vontade de encostar a cabeça no ombro de alguém que contasse baixinho uma história qualquer”. (ABREU, 2007, p. 44) A moral cristã é percebida nos comentários dos presentes que conversam sobre a negativa do padre local em “encomendar” o corpo de Luciana, que se suicidara.

Neste momento, o narrador, mais um vez, adota o ponto de vista da personagem que indaga: “Como vai ser Luciana? Como vai ser quando eu estiver resfriado e tu não estiveres pra me dar chá de laranjeira?” (ABREU, 2007, p. 44) O medo infantil e a solidão despertadas pela ocorrência da morte aparecem no pensamento do menino que se depara com sua fatalidade e com o peso das palavras “nunca” e “sempre” e seu real significado para a finitude da vida: “Luciana ia ficar para sempre na parede branca, para nunca mais voltar.” (ABREU, 2007, p. 46). A morte de Luciana representa um rompimento com a imagem onírica do ninho, sendo necessário a Mauricio reviver este processo de perda para compreender como esta estrutura de aconchego foi, ao longo do tempo, desmontando-se. Reviver a perda da inocência representada pela morte de Luciana significa, portanto, compreender o caminho que levou o pequeno Mauricio à cidade e à sensação de não pertencimento ao local para onde se muda.

Essa estrutura narrativa repetir-se-á ao longo de todo o romance, colaborando para evidenciar a costura pretendida por Caio entre o presente e o passado da personagem. Ao longo da obra, verificar-se-á que a voz narrativa evolui junto com Maurício, partindo da dicção infantil nas cenas que retratam o passado mais remoto até igualar-se à voz da própria personagem nas páginas de diário, uma voz mais combativa e segura de que o rompimento

com as estruturas do passado familiar é necessário, mas, ao mesmo tempo, impossível, uma vez que esta história o constitui e a seus desejos, precisando, pois, ser digerida e incorporada ao que Mauricio pretende vir a ser.

Abre-se, neste momento da narrativa, uma nova perspectiva: o romance de Caio se realiza em dois planos narrativos, o presente, narrado pela própria personagem, nas páginas de diário, e o passado, narrado através de uma focalização interna, com uma voz narrativa que evolui sua dicção e suas impressões acerca da matéria narrada em conjunto com a personagem, amadurecendo junto com ela. Além dos planos narrativos, percebe-se que a temática da evolução psicológica de Maurício também está baseada em dois planos: o de aproximação e rompimento com as estruturas familiares e o da descoberta dos desejos sexuais do adolescente que, à medida que avança na construção de um estado de maior consciência acerca de seu corpo e de seus desejos, constitui-se como sujeito que não pertence ao núcleo familiar arcaico centrado na figura do pai e percebe a inevitabilidade do rompimento.

Assim, ao mesmo tempo que Caio retoma uma temática moderna, a da busca da unidade através da construção da identidade do sujeito, sua narrativa ganha contornos de narrativa pós-moderna, tanto pela escolha temática quanto pela voz narrativa. Percebe-se, na narrativa contemporânea brasileira (a partir da década de 60), um “desrecale histórico, de uma atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados” (GINZBURG, 2012, p. 200), seguindo a tendência das narrativas pós-colonialistas. Assim, mesmo que a personagem principal de “Limite Branco” faça um percurso característico da modernidade, a busca de sua identidade, este percurso é narrado através de uma voz marginal, de uma personagem que busca seu lugar no mundo contrariando a lógica e a moral da sociedade patriarcal. Além disso, esta busca se dá não só pelo rompimento com estas estruturas arcaicas, mas também por um processo de tomada de consciência acerca do corpo e de seus desejos.

Este deslocamento do ponto de referência narrativo é o que Ginzburg (2012) configura como a ocorrência de um narrador pós-moderno e é o que se verifica na obra de Caio, desde sua obra de estreia, “Limite Branco”, com a construção de uma trama narrativa cujo narrador alterna-se à própria personagem, mas compartilha de sua perspectiva,

focalizando a história de um ponto de vista, uma perspectiva até então silenciado e que ganha voz nas narrativas de Caio Fernando Abreu.

### **2.3 O processo de amadurecimento**

O episódio da morte de Luciana traz para a narrativa um novo questionamento sobre as estruturas patriarcais que oprimem Mauricio. O referencial de sabedoria familiar e popular começa a ruir, pois Luciana é um dos eixos de sustentação dessa imagem. Ele traz também novo aprendizado para Mauricio, que descobre que, com a morte da empregada, pode testar se as regras ditadas por ela são verdadeiras, como no instante em que arranca uma casca de ferida do joelho e descobre que o sangue não vinha, como Luciana sempre lhe dizia que aconteceria caso ele a arrancasse.

O cheiro de Luciana é associado ao da fazenda, ao cheiro do bolo feito lá, constituindo peça fundamental da reconstrução narrativa do espaço da casa da infância, povoada de pessoas e de cheiros emblemáticos que marcam o devaneio da personagem. A empregada era também a detentora da sabedoria popular e não erudita, com suas histórias sobre o “Negrinho do Pastoreio”, a “Boitatá” e a “Moura-Torta”, trazendo à tona a cultura popular e a revisão crítica da tradição familiar. Luciana contava a ele também uma mágica história de uma moça rejeitada por um príncipe, o que muito a fazia sofrer, pois o amor deles era proibido. A princesa era a empregada do príncipe, daí a impossibilidade de realização do romance. A moça da história de Luciana morre tomando veneno, não suportando viver sem realizar seu amor. Subentende-se que a moça era a própria Luciana e que o príncipe era Edu, que talvez desconhecesse seu amor impossível. Nota-se também, nesta passagem, um silenciamento acerca dos sentimentos que a morte de Luciana teria despertado nos outros membros da família, reforçando a ideia de que a posição da empregada seja de inferioridade em relação aos demais.

O diálogo crítico que Caio realiza, ao retomar o episódio de Luciana, coloca em perspectiva os temores infantis de Maurício e sua descoberta racional, ainda que veladamente sugerida pelo narrador, das falsas verdades que lhe foram incutidas pela personagem Luciana, representante do universo cultural iletrado e dominado por credences e saberes populares. A história da empregada também coloca em questão o abismo social



que separa Luciana e Edu, fatos estes que, racionalmente pensados por Mauricio, anos depois, são instrumentos de análise e compreensão de sua história passada, dos costumes de onde veio.

A segunda parte do diário, amarrada aos questionamentos metafísicos sobre a vida e a morte do capítulo anterior, começa com uma reflexão sobre Deus. Este momento revela a desconstrução do sagrado para Maurício:

Deus. Eu acho que o problema maior em relação a Deus não é crer ou descrever – é sentir ou não sentir. Não há crença sem o sentimento profundo, enraizado, de que ele existe e está em nós. Ou se há, é uma crença completamente falsa, como quase todas as coisas que conheço. E eu não sei se creio ou não porque ainda não senti. (ABREU, 2007, p. 53)

Para Mauricio, essa revelação mítica quase acontece nos momentos em que ele se aproxima da natureza. Na cidade, isto acontece através da janela do quarto, quando o menino entrevê a natureza através das pequenas porções que surgem em meio ao asfalto. Estes momentos idílicos são quebrados pelo “barulho de bonde gritando lá embaixo”. (ABREU, 2007, p. 54), pelo prosaico da vida citadina, que o afasta de sua Pasárgada recém descoberta, o universo familiar da infância. Para Bachelard (2005, p. 45), “à falta de valores íntimos de verticalidade, é preciso acrescentar a falta de cosmicidade da casa das grandes cidades. As relações da moradia com o espaço tornam-se artificiais. Tudo é máquina e a vida íntima foge por todos os lados.” Assim, Mauricio precisa dos espaços que lhe recordem a casa da infância para poder tecer suas reflexões.

A natureza oferece-lhe também a percepção estética do belo e aproxima-o das reflexões acerca do divino: “Não sei dizer se tenho necessidade de Deus. Acho que sim. (...) ‘Deus está morto’ – eu repetia, citando frases de livros que não lera.” (ABREU, 2007, p.55), o que se contrapõe ao saber institucionalizado dos livros, num claro debate entre o universo letrado e o sentido. Mauricio reflete sobre a vida e a morte, o que evidencia a construção bem pensada do romance, colocando em espelho a perspectiva do adolescente e a do menino. Suas necessidades emocionais e artísticas vêm sendo solucionadas através da escrita e, nesta passagem, emerge a reflexão metalinguística sobre o fazer do escritor, apresentando-se a escrita como catarse.

Maurício necessita, então, buscar refúgio em uma porção de natureza dentro do universo urbano, após refletir sobre o “ridículo” estado da mãe grávida, para Bachelard,

(2005, p. 44), na cidade, “a casa não tem raízes. Coisa inimaginável para um sonhador da casa: os arranha-céus não têm porão. Da calçada ao teto, as peças se amontoam e a tenda de um céu sem horizontes encerra a cidade inteira”. O espaço urbano é hostil ao processo que Mauricio busca empreender, e ele precisa retornar àqueles para poder tornar-se indivíduo.

O menino revela-se no adolescente, mostrando a faceta ciumenta de Mauricio, porém, mais ainda, o desconforto que questões ligadas ao sexo, aqui dos pais, provocam na personagem. As passagens subsequentes apresentam o impacto que a dicotomia campo/cidade suscita na personagem, bem como o peso destes contrastes em seu processo de descoberta. Bachelard (2005) explica esta dualidade da seguinte maneira: “nos sentimos mais tranquilos, mais seguros na velha morada, na casa natal, que na casa das ruas que só de passagem habitamos. (p. 59)

A narrativa do diário é interrompida no momento em que ele busca refúgio em “sua praça à beira do rio”. O capítulo seguinte, *O Mundo*, coloca o menino em sua ilha, no brinquedo infantil de faz-de-conta, em que ele era Robinson Crusoe.

Mauricio reconstrói a ilha de Crusoe no quintal da casa da fazenda, criando um espaço mítico onde encena sua farsa, sua mímese e onde também exerce seu poder e sua pequena crueldade com a prima Maria Lúcia, cuja entrada no brinquedo é rejeitada, além de ser relegada a papéis de menos importância. Ao mesmo tempo em que necessita de companhia e sente-se sozinho na brincadeira, o menino a escorraça e sente enorme prazer ao exercer seu poder despótico em sua ilha imaginária: “O que dava gosto ao brinquedo era a prima, ali do lado, olhando com olhos curiosos, admirando, invejando. Sozinho não tinha graça.” (ABREU, 2007, p. 62)

Maria Lúcia era uma menina que vinha de longe, colocando em contraste a vida na fazenda e o mistério da cidade grande, representados, na brincadeira de Maurício, respectivamente, pela ilha desabitada de Crusoe e pelo continente para onde ele desejava voltar. A fingida superioridade de quem conhece o enredo do brinquedo infantil mostra a insegurança de quem se sente inferior ante o desconhecido de onde a prima vem.

Assim, a recriação do universo da ilha para Mauricio e, mais precisamente, sua retomada posterior teriam o intuito de rever a funcionalidade dessa recriação imaginária no interior da personagem. A imaginação de Mauricio não tem limites, ela o leva a mundos fantasmagóricos habitados por velhos e remotos parentes que emergem de fotografias

empoeiradas da sala da casa da família para aterrorizá-lo em sua composição escolar. A metanarração se faz presente por meio do questionamento sobre a capacidade do menino escrever, mostrada no terceiro excerto do diário, quando Maurício reflete sobre sua prosa e retoma o mito de Crusoé, colocando-se como um náufrago, cuja única possibilidade de salvação seria a arte. Para ele, o sentido da existência só pode ser alcançado através da dor que alimenta a escrita.

A construção deste espaço nas memórias da personagem é bastante significativa, pois, considerando a fenomenologia do espaço, proposta por Bachelard (2005), a ilha serve como refúgio, e a imagem de Crusoé pode ser associada a de um eremita, preso em um espaço inóspito e despido de confortos e imagens, portanto, propício à reflexão, posto que nele tem sua alma desnuda, pois está isolado do núcleo e das tensões do grupo no qual se insere.

O eremita está só diante de Deus. A cabana do eremita é antítipo do mosteiro. Em torno dessa solidão centrada irradia um universo que medita e ora, um universo fora do universo. A cabana não pode receber a menor riqueza “deste mundo”. Tem uma feliz intensidade de pobreza. A cabana do eremita é uma glória de pobreza. De despojamento em despojamento, ela nos dá acesso ao absoluto do refúgio. (BACHELARD, 2005, p. 48)

Vemos, pois, que mesmo a criança que Maurício foi, intuitivamente, através do brinquedo infantil, buscava refugiar-se do restante da casa, em uma tentativa de encontrar-se consigo mesmo em um espaço absolutamente desnudo, a ilha na qual era senhor absoluto.

A narrativa dá um salto, e o capítulo VIII, *A descoberta*, retoma a conexão de Maurício com o elemento divino, ao encontrar-se junto à natureza e à sua resistência. A observação de uma flor traz à tona a força que sua fragilidade esconde, mas este encontro divino é suspenso pela noção de que ele nada mais é que um menino indefeso, não uma flor misteriosamente resistente.

É neste capítulo que Maurício tem a revelação do sexo, não como ator, mas como espectador da relação entre uma empregada da fazenda, Laurinda, e um capataz. A descrição da cena é extremamente plástica e sensorial, mostrando a oscilação das emoções do menino que não entende, mas intui o que se passa entre os dois corpos que rolam na grama próxima ao riacho. Nojo e palpitação sucedem-se em seu íntimo e, no afã das emoções que tomam conta dele, Maurício esmaga a flor heroica que havia colhido e

mantido em seu bolso. O sexo de Laurinda é comparado à flor em suas descrições dos corpos que asco e fascínio despertam e, então, Mauricio conclui que “tinha ódio das rosas. E a flor havia desaparecido.” (ABREU, 2007, p. 85), anunciando a repulsa do menino pelo ato sexual, a inocência perdida e a sugestão da aversão ao sexo feminino, a rosa.

Mauricio sente vontade de gritar a todos que sabia de mais um mistério da vida, e, principalmente, das mentiras que começara a descobrir no enterro de Luciana:

Boitatá era mentira de Luciana, mentira da mãe, mentira do pai, de todo mundo. Havia muitas mentiras, precisaria ir crescendo aos poucos para desvendá-las todas. Só não entendia porque mentiam. Não era mais criança, viviam dizendo isso, e no entanto continuavam a mentir. Por que não contavam tudo claramente? Não, pensou, teria que fazer sozinho as suas próprias descobertas. Sozinho. (ABREU, 2007, p. 85)

O menino percebe que deveria ter amparo nas descobertas da vida, e ressentir-se pela solidão a que o condenaram na ilha de sua inocência, agora perdida. O elemento natural, divino, agora encontrava-se associado ao elemento da natureza biológica humana, também divina e mítica. Ele sente-se desprotegido e solitário e, talvez, revisitar seu passado seja necessário para destruir a imagem de abandono que havia construído para si mesmo. Maurício é fruto de um ambiente patriarcal e arcaico, no qual não era previsto um diálogo franco e acolhedor que o preparasse para tais descobertas.

A cada passagem, Mauricio coloca em contraponto o lado rústico e natural que encontra no campo e a reflexão e a solidão da cidade. No ambiente rural, encontra explicações racionais para aquilo que sente, para seus sentimentos primitivos e, portanto, naturais. A reflexão e o crescimento vêm com a exploração da cidade, numa expressão de seu crescimento. Para esta personagem, os espaços são, pois, representativos. Estar na cidade é sentir-se só e o ambiente hostil o leva à reflexão e ao devaneio. Na cidade, é preciso reencontrar a natureza para sentir-se confortável. Bachelard (2005) aponta que a cidade é o desabrigo face às tempestades, ao passo que a casa natal, o torrão da infância, fornecem a ideia e a sensação de aconchego.

Na quinta inserção do diário, Mauricio confessa: “Ainda tenho na memória tudo que ouvi na infância. Sexo era coisa suja, para se fazer somente à noite, de preferência pela madrugada, quando o silêncio é maior, e sempre debaixo das cobertas, no escuro.” (ABREU, 2007, p. 103) Manifesta-se novamente o peso da tradição cristã da família e o

sentimento de culpa incutido na personagem, tão em dúvida consigo mesmo e tão solitário nestes processos de descoberta. Ele reflete sobre suas experiências: “Agora, depois de tanto tempo lendo e pensando sobre isso, fui desmistificando um pouco o negócio. Mesmo assim, a palavra ainda me deixa de ouvidos em pé – uma coisa independente da minha vontade.” (ABREU, 2007, p. 104) Conforme a nova percepção de Mauricio se constrói, ele rejeita o ato sexual animalesco, como aquele que presenciara entre Laurinda e o capataz, e afirma: “talvez eu esteja me libertando do ‘mito de vergonhoso’ e passando ao ‘mito do sublime’.” (ABREU, 2007, p. 104)

Essa oposição entre o bem e o mal é o que Bhabha (1998) chama de “delírio maniqueísta” gerado pela noção de existência de um eu e de um outro, sem a rejeição ou a aceitação de um dos dois polos. Mauricio oscila entre o que quer ser e o que precisa ser. O peso do patriarcado o sufoca, e ele tem sua primeira relação sexual com uma prostituta, o que lhe aumenta o nojo e culmina em vômito em sua segunda experiência, bloqueando a ocorrência de uma terceira. O sexo solitário é fonte de culpa para o já atormentado adolescente que busca na fazenda, no torrão familiar que lhe conformara tão cheio de preconceitos e medos, o conforto e o aconchego, patenteando o paradoxo desta narrativa que rejeita e acolhe a vertente patriarcal. Longe de expressar hipocrisia, como afirmara Caio, a narrativa faz voltas que levam o leitor a construir juntamente com Mauricio a identidade que ele busca. Se ele mesmo está em constante processo de aceitação e negação deste legado, não poderia a narrativa apresentar senão nuances veladas daquilo que lhe vai ao íntimo.

O capítulo *O sonho* mostra o encontro de Mauricio com sua masculinidade através do elemento onírico, num pesadelo surrealista no qual imagens se sobrepõem e enquadram Laurinda, Edu, Maria Lucia, Luciana, sentimentos de atração e repugnância que se alternam até Mauricio acordar e vaticinar: “Fiquei homem”. (ABREU, 2007, p. 115) É como se as peças do quebra-cabeças da infância, imagens e sensações conhecidas, se encaixassem e, enfim, fizessem sentido.

A inserção da página de diário seguinte mostra novamente o adolescente em dúvidas, afirmando que “só tem passado, o presente é esta viscosidade e o futuro não existe”. (ABREU, 2007, p. 119) Assim, não se vê descolado do único referencial que conhece: o passado e a família e o presente é visto como algo nebuloso, viscoso, ainda a ser

descoberto. Afirma, contudo, que a vida que se espera dele, casado, construindo uma família, é medíocre e não é o que deseja. Reflete sobre a estrutura do casamento e se ressentido com a posição de inferioridade da mãe:

E mamãe é “a mulher que acompanha”. Só isso. Casou num tempo em que as mulheres tinham que abaixar a cabeça para seu amo e senhor, sem o direito de questionar sequer a própria escravidão. Ela se submete. Sem interrogações, sem dúvidas, sem nada. E eu talvez traga em mim o germe dessa covardia milenar, estéril. Talvez passe a vida a me interrogar, sem nunca tomar nenhuma decisão. Seria só dizer: “Pronto. É hoje. De agora em diante vai ser diferente.” E começar. (ABREU, 2007, p. 120)

Maurício dialoga com a estrutura de sua família de modo crítico e sabe que precisa fazer uma opção, ceder a ela ou assumir os riscos representados por algo novo e diferente. Ao empreender este processo de embate entre o passado e o presente, Maurício começa também a se desvencilhar das amarras do patriarcado que o sufoca, começa a compreender o que via como sujo como algo natural e decide, por ora, ir à aula. Inicia-se, então, o capítulo XIV, *Bruno*, que conta a atormentada e reticente amizade com o menino que dá nome ao capítulo e que se perde de Maurício para sempre, partindo num barco e desaparecendo no limite branco do cais do porto do Guaíba.

Bruno é uma criança frágil e compartilha das mesmas angústias de Maurício, ambos são atormentados pela ideia de sujeira e pelo nojo. Numa tarde em que Maurício o visita após um período de enfermidade, Bruno lhe diz: “Por que é tudo tão sujo? – a voz de Bruno vinha de longe. – Por que é tudo tão imundo e difícil, Maurício?” (ABREU, 2007, p. 128) Este sente-se mais em dúvida ainda com a afirmação do amigo, ambos sabem o que querem dizer, mas há os bloqueios dos longos silêncios a serem vencidos: “Havia uma estranha vontade de tocar entre os dois, sem nome. Por isso calava e, devagar, passava as mãos pelos cabelos do amigo.” (ABREU, 2007, p. 128) O momento de intimidade é quebrado pela chegada dos pais de Bruno, e Maurício parte, sem revelar ao amigo o que sente, mas com profunda inquietação e culpa: “Mas havia os silêncios. E as vontades estranhas, carinhosas, sem nome, proibidas.” (ABREU, 2007, p. 130)

O medo também é de Bruno, e os dois compartilham mais do que sabem, o desejo proibido e o medo do que sentem, o tormento de não saberem quem são. Bruno se vai, e Maurício se encontra novamente sozinho, sem ninguém que compartilhe suas dúvidas e anseios, sem ninguém que o compreenda de forma tão cúmplice. Ao mesmo tempo, ao

retornar para casa, vê uma mulher subindo as escadas e a visão de suas coxas desperta desejo em Mauricio, que não sabe se seria este o sentimento ao qual Bruno se referia quando falava de coisas sujas, o que revela a profunda confusão da personagem. Mas com Bruno vão-se também os silêncios desagradáveis, e Mauricio pode, mais uma vez, ver-se livre, por ora, de suas inquietações. Porém, o adolescente continua questionando-se - a si, a sua história e a sua arte:

Criar alguma coisa, como eu queria. Novos mundos, outras vidas. Não para fugir dos meus, mas para projetá-los em outros, para enriquecê-los e descobri-los. Mas quando sento em frente ao papel branco o que aparece nas palavras é só eu, eu e mais nada. E o papel em branco parece uma boca escancarada, mostrando os dentes, rindo da minha pretensão. Ao mesmo tempo, alguma coisa em mim não consegue desistir, mesmo depois de todos os fracassos. E tento, tento. Falta gosto de carne, cheiro de suor nos personagens que invento. Não desisto. Um dia, um dia, quem sabe? Pode ser que esteja no escrever a resposta de tudo que persigo. (ABREU, 2007, p. 137)

O movimento de narrar o próprio fazer como escritor mostra que Mauricio tem consciência da busca que empreende e que, para ele, ela pode resultar em algo diverso, a escrita, sendo esta maior, talvez, que a própria vida e que os questionamentos que ele tem a respeito de si mesmo.

Logo após esta descoberta, Mauricio vivencia a última quebra da ilusão infantil. Neste ponto, a narrativa dos capítulos encontra o presente do adolescente que redige o diário. Aproxima-se o nascimento da irmã de Mauricio, e os primos e tios do Rio de Janeiro vêm para acompanhar sua mãe. Junto com eles, chega Maria Lúcia, agora uma adolescente quase etérea, distante e superior em seus silêncios; e Edu, totalmente adaptado ao universo familiar, a imagem do homem de família sem nenhum resquício do adolescente rebelde que um dia fora. Edu sucumbira ao sistema, para profundo desgosto de Mauricio, que não suporta a imagem do primo: “O Edu de agora era gordo, quase calvo, a aliança apertada como cinto no dedo, o cheiro de suor, alguns dentes postiços que só se mostravam quando ele sorria -, esses eram os traços que formavam o Edu de agora. O antigo não existia mais”. (ABREU, 2007, p. 143)

Mauricio se desespera ante a perspectiva de sofrer o mesmo processo de deformação de Edu. Ao jantar, analisa a cena familiar: “Na cabeceira da mesa, o pai era um gaúcho sólido desprezando aquelas depravações, mas, ao mesmo tempo, empenhado numa luta difícil com as palavras. Como um menino pobre invejando e desprezando os brinquedos de

um menino rico.” (ABREU, 2007, p. 144) A cena familiar lhe parece um simulacro, e a dura consciência de tudo aquilo que o rodeia o faz refugiar-se no quarto. Ele nega o pedido de mostrar a cidade para a prima, que, em seus silêncios, parece superior à menina que chorava para participar de seu brinquedo de Robinson Crusoe. O que se apresenta é um teatro familiar, com um Edu que não existe mais, representando a perda completa de suas ilusões mais subversivas, uma vez que ali, naquele momento, em cada palavra perfeitamente colocada de forma falsa e superficial, cada um, menos ele e Maria Lúcia, parece consciente do papel que deve representar.

A dura descoberta aparece na inserção seguinte do diário de Mauricio, e isto se afigura um enorme fardo para ele. Ao peso da tarde modorrenta, ele decide sair para explorar a cidade também adormecida, para fugir da própria família e caminha a esmo, até chegar à Usina do Gasômetro.

O capítulo *O Passeio* apresenta narração quase cinematográfica, com a cidade descortinando-se ante o olhar do adolescente que registra tudo o que vê. Trata-se de uma narração impressionista, detalhista e com múltiplos focos. Mauricio aproveita o anonimato do qual desfruta na cidade grande e, ao sair, descobre o quão pequeno ele é na enormidade de um lugar no qual nem sequer a janela de seu apartamento é possível identificar a partir da rua, e um sentimento de humildade o invade. Sente-se vigiado por mil olhos, percebe o cheiro de sujeira das ruas por onde passa; começa, então, a se desenrolar, ante seus olhos, uma sequência de cenas do cotidiano urbano, tão anônimas quanto ele:

Mocinhas suburbanas passavam falando muito alto, em grupos aflitos. Havia também casais mais velhos, mais lentos. E casais de jovens, levando crianças pelas mãos, que davam uma espécie de pena. Pena como uma tristeza fina, sem palavras, nem motivos aparentes. Tentou ouvir o que as pessoas diziam, seria divertido caminhar assim, à toa, com um gravador. (ABREU, 2007, p. 157)

A cidade o invade, e ele a ela. Ele prossegue o percurso, narrado de forma rápida, como se a câmera filmasse seus passos, e o narrador estivesse gravando seus pensamentos, técnica que aproxima diferentes artes, a literatura e o cinema. Neste perambular, Mauricio mostra o quanto é ingênuo e diferente em relação ao espaço no qual caminha. A cidade que enfrenta é uma cidade diferente das porções de cidade que ele entrevê pelas janelas de seu quarto e revela o quanto o jovem do interior do Rio Grande do Sul é estrangeiro na



metrópole. Esta relação entre o espaço urbano e a personagem é bem definida por Regina Dalcastagnè (2002): “o espaço, hoje mais do que nunca, é constitutivo da personagem, seja ela nômade ou não.” (p. 33)

Neste romance de Caio, o espaço urbano ainda não é retratado de forma tão contundente quanto em seus contos posteriores ou quanto em seu último romance, “Onde Andará Dulce Veiga?”. Em “Limite Branco”, a cidade emerge ainda como pano de fundo da peregrinação de Mauricio em espaços inóspitos, que são diferentes da noção de aconchego representada pelo universo rural. Contudo, esta primeira incursão no universo urbano das personagens de Caio Fernando Abreu é importante, uma vez que se ligará à temática de suas obras posteriores de forma bastante forte. Em “Limite Branco”, a cidade aparece como elemento de oposição ao campo, espaço onírico da infância. De acordo com Regina Dalcastagnè (2002), mesmo esta forma de abordar o espaço urbano e o espaço rural são características da ficção contemporânea.

Quando a literatura reincorpora o campo, ou as cidadezinhas do interior, ela o faz já com a perspectiva do homem, ou mulher, da metrópole. É o jovem que se despede dos amigos e dos lugares da infância para ir tentar a vida na cidade grande (...); é o escritor que retorna à sua comunidade para reconstruir suas lembranças (...); é o homem, ou a mulher, que volta para enterrar os fantasmas do passado, colocando justamente em questão a divisão entre o Brasil agrário e o urbano (...). Este é um dos grandes diferenciais entre a literatura produzida a partir dos anos 1970 e aquela que veio antes – são novos espaços, novas identidades, novos problemas para a representação. (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 34)

Desta forma, verifica-se que “Limite Branco” já anuncia uma das tendências da literatura brasileira contemporânea: colocar o espaço urbano como representação de um novo cenário no qual novos dilemas são apresentados. Na obra de estreia de Caio, ela surge ainda como espaço significativo, em oposição a outro espaço e mostra, através do olhar maravilhado do menino que caminha sozinho pelas ruas da metrópole, o quanto esta personagem não pertence a este meio e o longo caminho que tem a percorrer. Contudo, o olhar que Mauricio volta sobre o campo e sobre a casa da família, já não é mais o mesmo, é o olhar de quem já não habita aquele espaço, de quem sabe que a ele não pertence. Mauricio ainda não pertence ao espaço urbano, mas também já não pertence mais ao ambiente do campo, constituindo-se, pois, em uma personagem em trânsito.

Caminhando pela cidade, Mauricio busca construir significados a partir de tudo que vê e, ao chegar à usina, desce as ruínas de uma cadeia abandonada e alcança o subterrâneo.

Lá, sente-se sufocar e perde-se até que anteveja um raio de sol e, no meio da luz, duas meninas vestidas de amarelo lhe mostram a saída. Mauricio tem uma epifania neste momento, é como se a descida até os porões da cadeia e o contato quase íntimo com todos que nela habitaram e sofreram, bem como a caminhada pela cidade e o processo de reconhecimento do espaço onde habitava e onde era anônimo, lhe mostrassem ser possível baixar ao mais profundo, ao mais sujo e dali ressurgir puro como uma criança, num lugar onde sua história se misturaria com a de muitos outros, e ele seria só mais um.

Segundo Bachelard (2005),

Se a casa do sonhador estiver situada na cidade, não é raro que o sonho seja o de dominar, pela profundidade, os porões circunvizinhos. Sua morada deseja os subterrâneos das fortalezas da lenda: por baixo de todas as praças-fortes, de todas as muralhas, de todos os fossos, misteriosos caminhos interligavam o centro do castelo com a floresta distante. O castelo plantado no alto da colina tinha raízes fasciculadas de subterrâneos. Que poder para uma simples casa ser construída sobre um tufo de subterrâneos. (BACHELARD, 2005, p. 39).

Portanto, descer aos porões da antiga cadeia significa dominar o espaço da cidade e, assim, a ele mesmo. O processo exploratório deve dar-se para baixo, para onde localizam-se os medos interiores da personagem, para que ela possa emergir mais segura de si, do espaço metafórico que pretende explorar, ocupar e dominar.

A volta para casa dá prosseguimento ao processo de individualização e consciência das múltiplas vidas que se desenrolam na cidade, agora restrita aos apartamentos de seu prédio, cujas escadas é obrigado a subir devido à pane elétrica que havia parado os elevadores. O viajante que busca dominar completamente seus espaços interiores vai, do porão ao sótão, do que há de mais profundo e escondido ao topo da torre na qual culmina a verticalidade do castelo.

Este movimento da profundidade à verticalidade, segundo Bachelard (2005), coloca dois medos: o medo do sótão e o medo do porão:

Em vez de enfrentar o porão (inconsciente), o “homem prudente” de Jung procura sua coragem nos alibis do sótão. No sótão, camundongos e ratos podem fazer o seu alvoroço. Quando o dono da casa chegar, eles voltarão ao silêncio da toca. No porão, agitam-se seres mais lentos, menos saltitantes, mais misteriosos. No sótão, os medos “racionalizam-se” facilmente. No porão, mesmo para alguém mais corajoso do que o homem mencionado por Jung, a “racionalização” é menos rápida e menos clara; nunca é definitiva. No sótão, a experiência diurna pode sempre dissipar os medos da noite. No porão há trevas dia e noite. Mesmo com uma vela na mão, o homem vê as sombras dançarem nas muralhas negras do porão. (BACHELARD, 2005, p. 37-38)

A caminhada de Mauricio pode ser encarada como este momento de devaneio materializado no espaço da cidade, indo buscar nos escuros do porão tudo aquilo que está escondido para então, a partir da visão da luz, indicada pelas meninas de amarelo, a personagem poder reiniciar sua caminhada rumo ao domínio do sótão, espaço mais racional. Percebe-se que a caminhada é pautada pelo movimento irracional/racional, culminando com o prédio onde Mauricio mora, cujo elevador encontra-se em pane, fazendo com que a personagem visualize a necessidade de subir as escadas, tornando físico o movimento de percorrer a dualidade da cidade: do subterrâneo ao aéreo, representado pela verticalidade dos prédios. Verifica-se que, nesta sequência, a cidade é, antes de tudo espaço onírico, no qual Mauricio caminha em busca da construção de significados acerca de si mesmo.

Seu processo epifânico é, contudo, interrompido pela visão da palidez de Maria Lúcia que lhe informa o acidente de sua mãe. Ele lê no silêncio da prima a gravidade da situação e ruma para o hospital. Dentro do táxi, é a mão da silenciosa prima que lhe oferece o conforto que descobre naquilo que tanto temera: o silêncio e o não dito. Completando o processo de amadurecimento, a narrativa termina com o capítulo *Tempo de silêncio*, que retoma o primeiro e a conversa com o pai, informando que retornará para a fazenda, mas que Mauricio pode mudar-se com a prima e a tia para o Rio, onde poderá estudar e conhecer um novo e vasto mundo.

Mauricio aceita e vê nesta situação a oportunidade de livrar-se de vez do peso do teatro familiar e poder viver suas próprias escolhas. Não, contudo, sem levar em sua bagagem o passado que lhe formara e que, revisitado criticamente, lhe constitui. Segundo Mauricio, “um dia, poderei olhar-me nu em um espelho sem baixar os olhos”. (ABREU, 2007, p. 180)

Ele aceita sua incompletude como marca de seu crescimento e se vê, não com respostas, mas com a aceitação de todos os questionamentos. O abandono do campo, a perda da mãe, o afastamento do pai e a negação dos ensinamentos patriarcais mostram que sua viagem ao passado teve resultados. Contudo, a narrativa, fugindo do padrões da romance de formação, não nos apresenta a personagem completa, mas pronta para enfrentar sua incompletude, compreendendo de forma mais racional que não se livrará de seu

passado, mas que, se ele o constitui, pode, ainda assim, ser refutado. Em suma, Mauricio empreende nova caminhada, consciente do desconhecido que, talvez, não mais o amedronte, assim como seu passado deixa de atormentá-lo.

#### **2.4 A inserção de “Limite Branco” na narrativa brasileira**

O romance “Limite Branco” traz em si muitas temáticas que não mais pertencem à tradição da narrativa realista, com quebras de linearidade, vozes narrativas dissonantes e estrutura fragmentária. O eixo central da narrativa, a busca do adolescente Mauricio por seu lugar no mundo, ora rejeitando os laços familiares, ora necessitando deles para construir-se, formam um paradoxo, com o narrador colocando o passado em foco, não para rejeitá-lo, mas para digeri-lo de forma crítica e constitutiva de seu presente.

Além disso, o romance de Caio não pode ser caracterizado como um romance de formação de um escritor propriamente dito, uma vez que o elemento cronológico é bastante fragmentado, com idas e vindas e com a construção dos capítulos entremeados e ligados aos excertos dos diários da personagem. Caio põe a tradição gaúcha em debate, questiona as estruturas da família patriarcal rural, mostrando os conflitos que uma educação sexual rude e “animalesca”, como a define Mauricio, causa em um adolescente que não tem nada definido sobre si mesmo. Contudo, não se trata de romper com a tradição, mas de compreendê-la para poder compreender a si mesmo; é esse o movimento de Mauricio ao longo das páginas do romance.

Luciana participa da história como o elemento cultural popular e também como uma personagem que reforça a ordem imutável da sociedade da qual Mauricio é fruto. Edu chega como a força motriz dos sonhos do menino, que o julga um herói, e do adolescente, que vê em sua deterioração algo contra o que lutar. Profundamente intimista, “Limite Branco” possui foco narrativo que privilegia a palavra da personagem e seu ponto de vista.

Considerando nossa tradição narrativa e a produção da década de 70, do século XX, como situar esse romance ?

Para o jovem Caio, autor de “Limite Branco” afiguravam-se as possibilidades que o momento oferecia, uma necessária reavaliação do passado tradicionalista que ele próprio havia experimentado em Santiago do Boqueirão, sua cidade natal, situada no interior do

Rio Grande do Sul. A repressão pós-64, se não aparece diretamente ao longo das páginas do romance, como Caio sugere em seu prefácio, exhibe-se de forma imagética na repressão sofrida e sentida pela personagem Maurício.

A dicotomia campo/cidade, apontada por Moriconi (2004), presente em nossa literatura, pode ser encarada como uma marca do pós-moderno em nossa ficção, o que já seria anunciado pelo romance de estreia de Caio, que coloca em diálogo crítico a tradição patriarcal do pampa gaúcho e o aparente anonimato e individualismo que solapam o ser humano nas grandes cidades. Esses momentos estão representados nas reminiscências de Maurício acerca de sua infância na fazenda da família, perto do Passo da Guanxuma, cidade fictícia e de certo teor mítico na ficção de Caio, e em seu passeio pela cidade, cujos habitantes anônimos e ambientes reclusos e sujos ajudam Maurício a ter seu momento epifânico e descobrir-se.

Na ficção de Caio, notadamente em seus dois romances, a temática gira em torno do que Tânia Pellegrini (2001) chama de multiplicidade de temas característica da literatura contemporânea, mas ainda mantém a dicotomia campo/cidade em seu cerne, mas de uma forma totalmente diferente do que se fazia, por exemplo, na ficção regionalista de 1930. Em “Limite Branco”, os espaços do campo e da cidade não aparecem, por exemplo, com o intuito de colocar em oposição de forma crítica o atraso e o avanço do campo e da cidade. Ambos aparecem como espaços oníricos, como o ninho para onde se tem que voltar para buscar a essência do ser e como ponto de passagem para quem ainda tem uma longa viagem pela frente.

Numa análise mais detida, podemos mais uma vez dizer que a ficção de Caio é ampla e marcada pela preocupação estética com a linguagem. A temática campo/cidade aparece aqui revestida de um caráter identitário forte, com o indivíduo que mitifica seu passado (ou futuro) e seu lugar de origem (ou de fuga), numa adesão quase romântica ao elemento rural e natural, algo bastante presente em Maurício de “Limite Branco”.

Pellegrini afirma ainda que, para o discurso pós-moderno, “não se trata mais de ‘resistir à ditadura militar’, mas de resistir a uma hierarquia ancestral em que predomina o discurso branco, masculino e cristão”. (2001, p. 60) Se Caio atesta que seu livro é permeado de moralismo, afirmamos aqui que, através do discurso aparentemente ingênuo de Maurício e de seu narrador, antevemos um movimento de análise crítica contra este

discurso predominante, um discurso que veladamente mina e esvazia, com a suposta ingenuidade de uma criança ou de um adolescente.

A questão narrativa pós-moderna não se limita, pois, à temática da busca pela unidade, mas sim à busca pela voz narrativa que foi excluída dos processos narrativos até então. Caio não se constitui como autor moderno simplesmente por buscar algo que seja temática cara à modernidade: a unidade; mas se constitui como voz narrativa pós-moderna ao dar voz a uma personagem que, exatamente por ter voz, lança sobre si a luz da diferença. Ao falar sobre si, Mauricio coloca em xeque a estrutura dominante da família patriarcal e apresenta-se como diferente. Contudo, a organização discursiva de “Limite Branco” permite que a alteridade seja inferida a partir do discurso daquele que denuncia sua própria diferença, não como um inferior em relação à estrutura dominante, mas simplesmente como alguém que existe, que tem voz e que é capaz de dar-se conta desta diferença e sair em busca dos elementos que o constituem.

Sua narrativa constitui-se, pois, de elementos que, talvez, seriam omitidos se fossem narrados por um narrador moderno e aderido aos padrões da família tradicional patriarcal da personagem. Mauricio é capaz de apresentar-se como diferente sem colocar-se em posição de inferioridade narrativa, sua posição de fragilidade em relação ao sistema que denuncia é construída a partir da perspectiva narrativa criada por ele. Ao ganhar voz, este narrador cria a alteridade, lançando luzes sobre tudo o que não havia sido dito até então. Ao falar da descoberta de si através da descoberta de sua própria sexualidade, ao colocar em debate sua situação de não pertencimento à estrutura familiar arcaica, longe de inferiorizar-se, Mauricio denuncia situações de opressão familiar e se coloca como indivíduo capaz de enunciar-se, capaz de libertar-se e de conviver com tudo que esta estrutura lhe legou sem, necessariamente, sucumbir a ela. Ele mostra-se capaz de dialogar com o passado e de reconstruir-se a partir dele, pois, como vítima de uma estrutura que busca silenciar a alteridade, é a partir da descoberta de sua existência que ele se constitui.

Apesar das críticas de Caio, a reescritura de “Limite Branco” não fez mais que corrigir pequenas imperfeições linguísticas, atualizar as normas gramaticais para as novas regras vigentes <sup>25</sup> após sua publicação e, de certa forma, incorporar ao antigo romance o estilo de escrita mais amadurecido de Caio, com sua peculiar pontuação. Mesmo o filho indesejado pelo pai não foi mutilado e não perdeu suas características iniciais.

Concluimos, então, que o trabalho de Caio mostra bem cuidada estrutura narrativa, na qual cada peça parece ter sido cuidadosamente encaixada na seguinte. Além disso, o modo como Caio lida com o passado de Maurício e com a tradição rural gaúcha o colocam na vertente da ficção pós-moderna brasileira, considerando a voz narrativa que o constitui. Em linguagem intimista, Caio demarca a pertença a um tipo de ficção que fala do indivíduo e de seus dramas mais íntimos, critica estruturas pré-estabelecidas sem atacá-las nominalmente e produz, assim, uma narrativa que anuncia o pós-moderno em sua ficção, algo que será palpável em sua produção posterior, que englobará elementos da cultura pop sem nenhum pudor, dará voz aos grupos marginais e apresentará estrutura coesa advinda da sobreposição de fragmentos.

Além disso, assim como boa parte da prosa de Caio do início de sua carreira, “Limite Branco” conta com uma inegável estrutura imagética, montada na oposição dos espaços pelos quais as personagens passam. Essa estrutura carregada de simbolismo será percebida ainda em “O ovo apunhalado”, cuja sequência de contos, frequentemente, retoma a dimensão onírica ao gosto da teoria de Gaston Bachelard. Contudo, é importante ressaltar que Caio incorpora a dimensão política, mesmo sem falar diretamente dos conflitos que marcaram o momento histórico no qual a obra foi produzida através da construção narrativa peculiar de sua obra. O autor também já dá claras demonstrações da importância que o papel do espaço urbano terá em suas produções futuras. Se em “Limite Branco”, a cidade aparece de forma incipiente, somente em contraste com o espaço onírico representado pelo campo, em suas produções posteriores ela desempenhará papel fundamental, desenhando um mapeamento dos locais por onde os deslocados, os marginalizados e sem voz perambulam.

A estrutura narrativa de “Limite Branco” faz movimentos complexos que deixam o leitor intrigado e, ao mesmo tempo, solidário com as dores juvenis pelas quais passa Maurício. Os capítulos narrados em terceira pessoa dão a dimensão profunda dos pensamentos e sentimentos de Maurício, por vezes, levando o leitor a confundir este narrador onisciente com a voz da consciência do adolescente.

Caio é inovador na ingenuidade de escritor estreante, não no sentido de criar um novo estilo de prosa, mas, no sentido de incorporar suas influências confessas, conseguir

um estilo de escrita, ao longo de sua obra, totalmente identificável com a figura de seu autor.

Além disso, ao colocar em xeque a questão da representação dos oprimidos, dando-lhes voz, ao analisar o sistema dominante de fora dele (uma vez que Mauricio se vê como alguém que não pertence a este sistema), propõe uma forma de narrar que contraria as formas canônicas de representação. Assim, ao incorporar essa voz esmagada em sua identidade individual pela força do patriarcado, “Limite Branco” questiona as instituições culturais que temos como fundadoras de nosso modo de olhar o outro e constitui-se, por isso, em uma narrativa pós-moderna. Além disso, Caio toma a palavra para retomar a “palavra proibida” de Foucault (2006), colocando em seu discurso a sexualidade, assunto tabu no período em que escreveu. Este movimento temático, por si só, consta como movimento de inovação e de ruptura com a estrutura dominante.

Outro movimento típico da arte pós-moderna é a reinvenção do passado, que surge metamorfoseado em paraíso edênico, o *locus amenus* para onde se deseja voltar. O passado reescrito transforma-se em paródia e é reincorporado ao presente como elemento constitutivo deste. O apogeu desta peregrinação, na obra de Caio, se consolidará em “Onde Andará Dulce Veiga?”, romance no qual o escritor-narrador incorpora a cidade e os elementos da cultura pop de forma quase folhetinesca. Esta nova personagem pode ser encarada como a outra ponta da viagem de Mauricio, já adulto, que continua sua busca num espaço urbano mais hostil que a Porto Alegre de sua juventude. “Dulce Veiga” seria, portanto, a concretização do que se esboça como projeto narrativo em “Limite Branco”, atando as pontas do circuito narrativo de Caio Fernando Abreu.



## Capítulo 3 – O ovo apunhalado: dentro e fora da casca

### 3.1 Marginalidade e interioridade

“O Ovo Apunhalado” é o terceiro livro publicado por Caio, composto por contos escritos entre 1969 e 1973 e publicado em 1975. São 21 contos distribuídos em três partes: alfa, beta e gama, sendo que, em sua primeira publicação, o autor sofreu com a censura que o obrigou a retirar da obra três outros contos.

Para Caio, este livro era uma marca entre o “amadorismo” de suas duas primeiras publicações, “O Inventário do Irremediável” e “Limite Branco”, e sua vida como escritor profissional. O autor, apesar do olhar terno sobre este filho, não o poupa de críticas, achando as temáticas dos contos repetitivas.

Na época foi difícil publicá-lo. Da primeira edição, foram cortados alguns trechos (incluídos nesta) considerados “fortes” pela instituição cultural que o co-editou. Foram também eliminados três textos “imorais”, que não incluí nesta porque tornariam o livro ainda mais repetitivo do que ele já é. (ABREU, 2001, p. 11)

Neste trecho percebe-se uma clara menção ao momento histórico vivido pelo autor: a censura imposta pela ditadura, que policiava e cerceava a produção cultural da época. Contudo, não é na repressão sofrida que o presente trabalho pretende se centrar, mas no fato de que, ao colocar-se como objeto desta censura que dominava o mercado editorial, Caio situa-se fora deste mercado, à margem.

Após o Golpe Militar de 1964 e a promulgação do AI-5, em 1968, o que se via era, por um lado, a coerção advinda do regime de governo e, por outro, um crescimento econômico que estimulou as vinculações aos meios culturais de massa, alimentados pelo Estado. Desta forma, já na década de 70, havia o crescimento da produção cultural que passava a ter um alcance muito maior através da televisão e da mídia impressa, veiculando, muitas vezes, impressões positivas acerca do regime político instaurado no Brasil.

É nesse contexto que surge em nossa literatura um movimento que se convencionou chamar de “Literatura Marginal dos anos 70”, termo que pode abarcar múltiplas interpretações, conforme mostrado por Érica Peçanha do Nascimento em seu trabalho “Literatura Marginal: escritores da periferia entram em cena”, de 2006.

Para a autora, quando aplicado à literatura, o adjetivo “marginal” pode ganhar três acepções distintas: uma que se refere à relação que o escritor mantém com o mercado editorial, a segunda refere-se à linguagem com a qual o autor trabalha, e a terceira, à questão da representação, ou seja, às personagens, espaços e tramas eleitas para povoar a trama do autor. A respeito destes significados, Nascimento afirma que

O primeiro significado se refere às obras que estariam à margem do corredor comercial oficial de produção e divulgação – considerando-se que os livros se igualam a qualquer bem produzido e consumido nos moldes capitalistas –, e circulariam em meios que se opõem ou se apresentam como alternativa ao sistema editorial vigente. O segundo significado está associado aos textos com um tipo de escrita que recusaria a linguagem institucionalizada ou os valores literários de uma época, como nos casos das obras de vanguarda. Enquanto o terceiro significado encontra-se ligado ao projeto intelectual do escritor de reler o contexto de grupos oprimidos, buscando retratá-los nos textos. (NASCIMENTO, 2006, p. 12)

A autora ainda faz menção aos casos de autores que não estão no cânone literário ou nas listas de vestibulares e ao de autores pertencentes a grupos excluídos socialmente, como é o caso de negros, mulheres, homossexuais, etc., ampliando assim os casos nos quais o adjetivo “marginal” pode ser empregado para designar a literatura. No caso brasileiro, o termo “literatura marginal” é frequentemente associado a um grupo de artistas que produziu suas obras no contexto da ditadura militar, num movimento de contracultura, contrário ao movimento dos meios de comunicação de massa alimentados pelo Estado.

Para Nascimento (2006), o perfil dos escritores marginais da década de 70 era o de um grupo formado por representantes das camadas privilegiadas, ligados às atividades de cinema, teatro e música e às universidades públicas. Uma parte destes escritores já havia começado sua produção artística na década de 60, enquanto outro grupo surgiu na década de 70. Como características dos textos desta geração, colocam-se a coloquialidade dos textos, o tom irônico, a linguagem de baixo calão, a exploração de temas vinculados ao cotidiano e à prática social da classe média, tais como: sexo, drogas e a vida das classes médias e altas. O público consumidor deste tipo de literatura é fundamentalmente composto pelas classes privilegiadas, e os autores mantêm conexões extraliterárias com universidades e artistas, com os bares e cinemas frequentados pela classe média e contam com o apoio das próprias famílias e dos amigos.

Neste contexto, podemos analisar Caio Fernando Abreu, escritor jovem da década de 70, como um escritor que, mesmo não pertencendo ao movimento da literatura marginal

dos anos 70, como descrito anteriormente, mantinha traços de marginalidade literária. A relação de Caio com o mercado editorial, quando da publicação de “O Ovo Apunhalado” era instável. Aclamado e premiado em determinados momentos, Caio ainda sofria as restrições temáticas e linguísticas que o mercado lhe impunha. Em 1973, enquanto “O Ovo Apunhalado” recebia menção honrosa no Prêmio Nacional de Ficção, Caio trabalhava como lavador de pratos e como modelo vivo em uma escola de belas artes em Estocolmo, em sua primeira viagem à Europa.

Nessa época, Caio trabalhou temporariamente em vários veículos de comunicação: em 1968, integrou a primeira equipe de *Veja*; em 1971, quando se mudou para o Rio de Janeiro, trabalhou como redator e editor das revistas *Manchete* e *Pais & Filhos*; em 1972, retornando a Porto Alegre, trabalhou como redator do jornal *Zero Hora* e colaborou com órgãos da imprensa alternativa; em 1976 começa a escrever críticas teatrais na *Folha da Manhã* e, em 1978, retornando a São Paulo, trabalha como redator da revista *Pop*. Nestas idas e vindas, percebe-se que Caio, como qualquer escritor iniciante da época, tinha breves “flertes” com a imprensa, na qual trabalhava para se manter, mas, durante esta primeira década de sua carreira, estes momentos foram breves. Caio ainda não conseguia se fixar em nenhum lugar, era um peregrino nas grandes cidades nas quais esteve, um estrangeiro.

A escolha de representação para esta segunda seleta de contos foi a dos grupos marginais, dos que não se encaixavam, dos que não se encontravam e, portanto, dos que não teriam voz. Cumpre também ressaltar que Caio falava do lugar de uma minoria que era ampla e abertamente rechaçada neste período, a dos homossexuais. Contudo, Caio foi universitário, embora não tenha concluído o curso de Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, filho de uma família de classe média gaúcha e, por isso mesmo, sujeito ao sistema cultural e simbólico da família patriarcal, conforme se pôde verificar no capítulo anterior acerca de seu romance de estreia, “Limite Branco”.

A temática de Caio pode ser vinculada à sua biografia e trajetória, conforme apontado em estudo conduzido por Nelson Luis Barbosa (2008), que analisa a escrita visceral de Caio como derivada de suas experiências de vida, uma vez que o autor se reconhecia como um escritor que falava somente daquilo que conhecia. Nas palavras do próprio Caio, em entrevista concedida em 1976,

Vai fazer dois anos que passei a existir no cenário literário (árido, árido) brasileiro, desde a publicação, em 75, do livro “O ovo apunhalado”. Ele reúne contos escritos entre 69 e 73, que giram sempre em torno dessa unidade vital – o ovo -, sangrada pelo punhal do cotidiano seco, pelas muitas formas de opressão. Todos os seus contos são ovos apunhalados. A vida violentada. Você é um ovo apunhalado. Eu também sou um ovo apunhalado. De onde escorre uma gota de sangue maduro. O próprio livro foi tão mais apunhalado que censuraram três contos, cortaram certas “palavras fortes” e proibiram a capa, feita por Bruno Schmidt. O que só confirmou minha teoria sobre ovos e punhais. (ABREU, 1976, p. 28)

Caio se vê fora do sistema literário, como um ovo apunhalado, cuja obra, por não ser adequada às normas do mercado, sofre mutilações. Percebe-se também que o autor se relaciona com a temática de seus contos, ele narra o sofrimento comum causado pelo árido cotidiano, pelas constantes idas e vindas de quem buscava seu lugar ao sol. Portanto, a narrativa do autor tem seu lugar de enunciação marcado por esta noção de pertencimento (ou não) ao grupo ao qual pretende dar voz.

Em carta escrita em maio de 1971 à amiga e poeta Hilda Hilst, em cujo sítio Caio passou uma temporada convivendo com elementos de profundo misticismo, o autor refere-se a seu novo trabalho da seguinte maneira:

Falar em tarefa, estou satisfeito demais com o que ando escrevendo. Acho que finalmente achei a minha forma. Estou escrevendo coisas estranhíssimas: consegui fundir toda aquela subjetividade com elementos mágicos, políticos e até ficção-científica. A linguagem é mais simples, depurei muito e consegui uma coisa demais singela, isto é, um contraste: a forma simples e o fundo muito louco, cheio de conotações e metáforas. Não sei se isso é auto-elogio, mas acho que sou o único cara no Brasil que está fazendo literatura pop MESMO. Estou mandando três desses contos para o Paraná, certamente não vai acontecer nada, ninguém vai entender, mas não tem importância. Sei que no mínimo vou fundir a cuca dos caretas todos. (ABREU, 2002, p. 416)

Em 1973, quando considera ter os contos fruto deste trabalho pronto, Caio escreve novamente a Hilda Hilst, desta vez falando sobre a totalidade de seu livro:

Tenho um outro livro de contos pronto, chama-se *O Ovo Apunhalado*. Está em Brasília, concorrendo ao Prêmio Nacional de Ficção. Mas mesmo que não ganhe, já tenho um editor: o Instituto Estadual do Livro está disposto a financiá-lo. Meu trabalho está bem diferente do que você conhecia, para melhor, já liberto das influências de Clarice Lispector. É bem mais objetivo, bem mais maduro do que o *Inventário*, aproveitei bem minhas incursões sobre a loucura, é um livro místico, violento, louco e lírico. Alguns dos contos que você conhece foram escritos aí na fazenda, como aquele do anjo que mora no guarda-roupa. Continuo produzindo, estranhamente, cada vez com mais dificuldade (no sentido de mais respeito para com a “coisa literária”) e também com mais prazer. Há uma peça infantil quase pronta, um romance interrompido por falta de vivência e uma novela ainda na cuca. (ABREU, 2002, p. 431)

Percebe-se na escrita do autor a vinculação aos temas da loucura e ao misticismo, bem como o caráter metafórico da obra que se propôs a escrever. Caio se considera um escritor POP, ou seja, de alcance popular. As verdades que pretende revelar “vão fundir a cuca dos caretas todos”, indicando que há uma camada de leitores que, provavelmente não conseguirá alcançar a totalidade das metáforas com as quais está se propondo a trabalhar, o que só reforça a ideia de que Caio, nesta fase de sua escrita constitui-se como um escritor marginal, à margem da intelectualidade “careta” de seu tempo.

De fato, verificar-se-á que alguns contos são variações sobre um mesmo tema, como se Caio perseguisse a elaboração escrita de algo que o assombrava: a descoberta e o crescimento da visão interior que cada indivíduo precisa construir de si. É constante nesta obra o embate entre o dentro e o fora, entre o ser interior e o exterior, mostrando personagens angustiadas, iluminadas e, talvez, embriagadas na busca pela lucidez.

Contudo, sua estrutura é bem arquitetada, a divisão das partes parece pensada cuidadosamente, cada uma delas gerando uma unidade independente que, quando colocadas lado a lado, formam um todo coeso, um verdadeiro ovo apunhalado pela dor de ser e estar no mundo.

Neste capítulo, será realizada uma análise dos contos que compõem as três partes deste livro, visando analisar suas temáticas e estruturas narrativas a fim de elaborar uma visão deste conjunto que permita uma melhor compreensão da obra de Caio como um todo.

### **3.2 Alfa.**

A primeira parte, *Alfa*, é aberta com uma epígrafe que fala, essencialmente, sobre o medo, fazendo referência a uma situação de desigualdade de poder e à necessidade de fingir a ignorância acerca dos atos daquele que pode, inclusive, infligir castigos aos fracos que, porventura, sejam descobertos detentores da consciência dos atos dos fortes.

Nesta atmosfera, Caio inicia o primeiro conto, *Nos poços*, denso em sua extrema brevidade: apenas meia página. Um diálogo sem marcas linguísticas do discurso direto, apenas um fluxo de frases, no qual se tem a impressão de que alguém ensina outro alguém a, basicamente, acostumar-se. “Mas não é ruim cair num poço assim de repente? No começo é. Mas você logo começa a curtir as pedras do poço. O limo do poço. A umidade

do poço. A água do poço. A terra do poço. O cheiro do poço. O poço do poço.” (ABREU, 2001, p. 19) Neste trecho, o autor, falando metaforicamente de um poço qualquer, acaba desvendando um significado mais profundo: o ser humano, mesmo em uma situação de completa adversidade, acaba, com o tempo, acostumando-se com ela. Mais uma questão é colocada: “A gente não morre? A gente morre um pouco em cada poço.” (ABREU, 2001, p. 19) Ou seja, acostumamo-nos ao que é ruim, mas isso implica uma espécie de morte, talvez de uma parte de si que seja aquela responsável pelo desejo de lutar contra tudo que é adverso. Acostumar-se é, pois, colocado de forma negativa, como morrer um pouco, ou como deixar de existir. Ao final do conto, uma frase colocada em suspenso, “E depois: no fundo do poço do poço do poço do poço você vai descobrir quê.” (ABREU, 2001, p. 19) mostra que, talvez, não haja nada a ser descoberto, talvez, só o que haja seja a descoberta de que não se é mais nada, de que toda a capacidade de lutar e sonhar foi morrendo a cada poço no qual caímos e não lutamos contra, apenas nos acostumando com ele.

Verifica-se a ligação com a epígrafe, uma vez que acostumar-se a uma situação, sem contradizê-la, sem lutar contra ela, é uma forma de fingir que nada está acontecendo, que não temos percepção da realidade que nos cerca.

A ausência de narrador e o diálogo sem marcas textuais que definam quem fala conferem ao conto uma maior aproximação com o leitor. Caio dá voz às personagens que dialogam e trocam experiências. Uma personagem, aparentemente mais jovem e em dúvida sobre como se sobrevive aos poços indaga uma outra, aparentemente mais velha e vivida, que lhe ensina a suportar os poços. A frase suspensa no final dá ao conto a forma de diálogo inacabado, contribuindo com a ideia de repetição da ação contínua de cair nos poços, fazendo com que a linguagem, como aponta Ginzburg (2012), seja parte constitutiva da mensagem que esta narrativa deseja passar.

O desconhecido que nos rodeia também é o tema de *Réquiem para um fugitivo*, o terceiro conto desta primeira parte. Um relacionamento entre mãe e filho povoado de silêncios e de coisas não ditas é o mote do conto. A mãe, viúva, é descrita como uma pessoa “correta”, pois sofre sua viuvez em silêncio. O filho não participa da vida da mãe, eles não dialogam, cada um vive seus medos, desejos e frustrações em silêncio, exilado do outro, mesmo morando na mesma casa.

Não lembro de tê-la ouvido falar alguma vez em voz baixa ou em voz terna, ou mesmo em qualquer outra voz, mas isso não importa: o essencial é que ela nunca gritou. E se é verdade que não chegamos a ter amor um pelo outro, é verdade também que não chegamos a ter ódio. Acredito mesmo que tivéssemos descoberto a forma ideal de convivência e comunicação. (ABREU, 2001, p. 22)

Em meio a esta vida “sem cor, sem ritmo e também sem forma” (ABREU, 2001, p. 22), dentro do armário da mãe vive um anjo; mudo, silencioso, perfeito em sua passividade, assim como o relacionamento com a mãe. O anjo convive com esta família desde sempre: “Estava ali desde muito tempo, desde antes de mim” (ABREU, 2001, p.20), representando tudo que não é dito, tudo que se esconde em um relacionamento entre mãe e filho que não se materializa, que é feito de coisas intangíveis, daquilo que se sabe que existe, mas que se cala a respeito, como na epígrafe que abre o primeiro terço de “O Ovo Apunhalado”. Os dois sabem da existência do anjo, mas nunca tornaram esta existência viva, pois convivem com sua presença, a mãe sabe que o filho conhece seu “segredo no armário” e este o corteja, venera-o, é seduzido por ele, mas sua presença jamais é verbalizada, como se o que não é dito não tivesse existência.

Dentre os assuntos nunca expostos, a questão sexual é tratada como tabu. A mãe é também chamada de correta por nunca expor o filho aos “certos ruídos” que ele, de vez em quando, busca escutar, supondo que o anjo possa ter qualquer tipo de relacionamento com sua mãe. O mesmo anjo que pode ser a materialização dos desejos físicos da mãe ocupa os sonhos do menino, sendo também a materialização de seus desejos físicos.

Eram essas as mãos que povoavam meus sonhos. Meus sonhos eram repletos dessas mãos, que ora me indicavam caminhos, ora me acariciavam os cabelos, ora dançavam tomadas de vida própria. Acordava assustado com minha própria audácia, chegando a desejar que num dos sonhos elas ensaiassem um gesto mais ríspido para que eu pudesse detestá-las ou temê-las. Mas eram sempre doces, e isso nunca aconteceu. (ABREU, 2001, p. 23)

Com a morte da mãe, discretamente correta, sem nenhum som, nenhuma emoção da parte dela ou do filho, o menino pensa que agora o anjo é todo seu e que, juntos, viverão solitários na casa. Contudo, ao abrir a porta do armário para dar a notícia da morte ao anjo, este abre suas asas e voa, sem deixar pistas se irá voltar. O filho, que antes vivia cercado os segredos, o anjo da mãe escondido no armário, passa a deixar a casa e as janelas e as portas do armário abertas, na esperança de que o anjo volte para ocupar o vazio que deixou. O anjo era o “não-dito” de sua mãe, que, com a morte, deixa de existir, até que coisas não

ditas do próprio filho venham a ocupar o espaço deixado vazio, como se todos tivessem anjos, ou segredos e desejos, que precisem ficar escondidos no armário, em silêncio, mesmo que descobertos e partilhados.

Neste conto, o próprio menino narra sua história e é de seu ponto de vista que a mãe e o anjo são descritos. Sua fala reproduz a relação que mantinha com a mãe, ela é pautada pelo não dito, pelo negativo, como aponta Jaime Ginzburg (2012). Povoador de lacunas e reticente, o relato do jovem é marcante de uma relação que não se consuma nem no momento da morte, discreta, da mãe. O sexo é tratado como tema tabu e, na perspectiva de Michel Foucault, faz parte dos discursos proibidos, sobre os quais não se deve falar, o que é percebido pela dicção lacunar da personagem narrador. A narração é, portanto, marcada por interditos e a forma de escrita materializa este discurso proibido na figura do anjo que é presença metafórica de tudo que não era compartilhado verbalmente entre mãe e filho.

O espaço da casa é fechado e só se abre com a morte da mãe e com a necessidade de que a ausência causada pelo voo do anjo seja preenchida novamente. O armário, ponto fechado da rotina dos dois é recheado de significados. Tendo em vista o caráter altamente simbólico do conto, cabe uma análise de acordo com a teoria de Gaston Bachelard (2005) que define esta peça do mobiliário como parte constituinte dos devaneios sobre a intimidade:

O espaço interior do armário é um espaço de intimidade, um espaço que não se abre para qualquer um.

E as palavras obrigam. Num armário, só um pobre de espírito poderia guardar uma coisa qualquer. Guardar uma coisa qualquer, de qualquer maneira, em um móvel qualquer, indica uma enorme fraqueza da função de habitar. No armário vive um centro de ordem que protege toda a casa contra uma desordem sem limite. Nele reina a ordem, ou antes, nele a ordem é um reino. A ordem não é simplesmente geométrica. A ordem recorda nele a história da família. (BACHELARD, 2005, p. 91-92)

Portanto, no interior do armário, escondido de forma organizada, habita o anjo, a verdadeira fraqueza dos que habitam o espaço doméstico. O anjo é cuidado primeiro pela mãe e depois, cortejado pelo filho, em um compartilhamento dos silêncios que não podem ser quebrados. O conto remete, portanto, à fragilidade das relações familiares nas quais há discursos interditos, nas quais não se pode ser completo, mas somente esconder anjos no armário.



Enquanto as pessoas são despidas de sua humanidade, os objetos ganham perspectiva, sendo este o mote do conto seguinte *A gravata*. Neste conto, um homem, aparentemente normal, avista uma gravata em uma vitrine ao passar pela frente da loja em um ônibus. O desejo de possuí-la é tão grande que o homem calcula o que precisa cortar de seus gastos a fim de poder comprá-la. A gravata, para ele, vira uma obsessão e passa a ser personificada. “Passou na loja, mandou reservá-la, quase envergonhado por fazê-la esperar tanto. Que ela, sabia, também ansiava por ele.” (ABREU, 2001, p. 27)

Quando percebe que a gravata o está dominando, tenta convencer-se de que ela é apenas um objeto, uma coisa, buscando seu significado no dicionário e gritando para o pedaço de pano que ele não passa de um substantivo feminino. Há então o que se pode chamar, no melhor estilo clariceano, um momento epifânico. O homem olha a gravata e percebe que, através de seu relacionamento com ela, havia se transformado.

Recompôs-se brusco. Não, melhor não falar nada. Admitia que não conseguisse controlar seus pensamentos, mas admitir que não conseguisse controlar também o que dizia lançava-o perigosamente próximo daquela zona que alguns haviam convencionado chamar *loucura*. E essa era a primeira vez que se descobria assim, tão perto dessas coisas incompreensíveis que sempre julgara acontecerem aos outros – àqueles outros distanciados, melancólicos e enigmáticos, que costumava chamar de *os-sensíveis* – jamais a ele. Pois sempre fora tão objetivo. Suportava apenas as superfícies onde o ar era plenamente respirável, e principalmente onde os sentidos todos sentiam apenas o que era corriqueiro e normal sentir. Subitamente pensava e sentia e dizia coisas que nunca tinham sido suas. (ABREU, 2001, p. 29)

O relacionamento intenso com o objeto expôs ao homem sentimentos e sensações que deveriam ser despertadas pelo relacionamento com outras pessoas, mas estas pessoas estão distantes, são *os-sensíveis*, aqueles que demonstram algo que nele estivera sempre oculto, pois a demonstração ampla daquilo que não deve ser expresso pode ser encarada como loucura. Não podendo expressar-se, por medo de ter seu discurso interdito pelo peso do rótulo de louco, o homem cala e desiste de ser um *sensível*. Sozinho, sem ter com quem compartilhar seus desejos e anseios, vê-se presa fácil de um mecanismo visivelmente moderno e urbano: a substituição das relações humanas pela satisfação da conquista de objetos de consumo.

Esta é a primeira personagem desta seleta de contos que se situa no espaço urbano, ele é um trabalhador, anda de ônibus, ganha pouco e sua relação com a cidade é de pressa.

A descrição do espaço por onde transita esta personagem estabelece o recorte da representação do conto.

A primeira vez que a viu foi rapidamente, entre um tropeço e uma corrida para não perder o ônibus. Mesmo assim, teve certeza de que havia sido feita apenas para ele. No ônibus não houve tempo para pensá-la mais detidamente, mas, no dia seguinte, saindo mais cedo do trabalho, parou em frente à vitrine para observá-la. (...) Disfarçado, observou o preço e, em seguida, retomou o caminho. Caro demais, pensou, e enquanto pensava, decidiu não pensar mais no assunto. (ABREU, 2001, p. 26)

Ao comprá-la, abre seu armário, espaço de sua intimidade e vê nele sua vida medíocre traduzida por suas peças de vestuário:

Um pouco mais tarde abriu o guarda-roupa e então deixou que um soluço comprimisse subitamente seu peito de coração ardente, como duas mãos que apertassem para depois libertá-lo em lágrimas desiludidas. Não era possível. Não podia obrigá-la, tão nobre, a servir de companhia àqueles ternos, sapatos e camisas antigos, gastos, vulgares, cinzentos. (ABREU, 2001, p. 27)

A gravata, então, num movimento surreal, lhe enforca, apertando seu pescoço até sufocá-lo. No momento final, antes do último golpe de ar penetrar-lhe os pulmões e vê algo incrível no espelho: a si mesmo e a visão é terrível, um homem decadente sem perspectiva nenhuma de vida. A vida, pois, que ele tão comedidamente levava até aquele momento, guardando-a no armário, mostra-se por inteiro na imagem refletida no espelho, como se a queda nos múltiplos poços e o constante acostumar-se ao limo de cada um deles tivesse transformado sua vida em um armário vazio, sem anjos.

A construção narrativa deste conto permite que acompanhem a movimentação e os pensamentos do homem. A focalização interna causa uma aproximação entre leitor e personagem e as frases curtas, pontuadas de adjetivos tão definitivos quanto os que descrevem suas roupas, causam um efeito de indecisão, como se a personagem tentasse se convencer, mudasse de opinião e retrocedesse.

A progressão dos contos continua em um movimento do silêncio, do não dito para a descoberta, primeiro com a descoberta da própria imobilidade, em *A Gravata*, seguindo com a perda da ingenuidade em *Oásis*. O conto retrata a infância de alguns meninos que costumavam brincar na rua, simulando uma queda de avião em um deserto, no qual os

sobreviventes, os meninos, encontravam um oásis, representado pelo quartel da cidade, cercado de muros e que, na imaginação deles, escondia um universo que despertava a curiosidade dos pequenos, talvez pela magia representada pela proibição da entrada ou pela figura do soldado que guardava sua entrada.

As crianças arranjam, então, uma forma de amolecer o soldado que guardava a entrada do quartel: forjam bilhetes de amor da empregada da casa do narrador, pois haviam percebido olhares do soldado em direção à moça. O truque dá certo e, dentro dos muros, a brincadeira ganha mais força, o oásis passa a ser vivido de perto, com suas palmeiras de caules pintados de branco, aos pés das quais os sobreviventes fingiam encontrar as peças para consertar o avião danificado.

As crianças viviam em um universo infantil, totalmente alheias à qualquer realidade hostil, podendo exercitar livremente sua habilidade de faz-de-conta. Até o momento em que, não vendo o guarda amigo na portaria, entram no quartel mesmo assim e se veem frente a frente com o equipamento de comunicação militar. Fascinados, não percebem a entrada de soldados com fardamento diferente do usual. São presos, nas palavras do soldado que os prendeu, para levar um susto, e depois levados para casa, onde o fato desencadeia uma série de acontecimentos que desestabilizam o universo no qual as crianças viviam.

O primeiro desequilíbrio ocorre com a família da criança que, ao contrário da mãe da personagem do conto “Réquiem para um fugitivo”, inicia uma série de ataques verbais, culpando uns aos outros pela travessura do menino, o que culmina com a partida da empregada. Na hora de dormir, um dos meninos pergunta ao outro o significado da palavra “revolução”. É a primeira vez, nesta primeira parte do livro, que há a menção direta ao momento histórico vivenciado pelo autor no momento da criação dos contos, o momento tenso da ditadura e do auge do militarismo no Brasil, fato que aqui é deixado de lado apenas por não tratar-se do recorte temático que pretende-se dar ao trabalho, e não por tratar-se de assunto de menor importância. O ocorrido com as crianças implica a perda da inocência do narrador, que descobre que a vida não é o faz-de-conta de suas brincadeiras, que não há oásis, que as coisas não são como pareciam ser aos olhos infantis.

Mais tarde, não sei se sonhei ou seu pensei realmente que os aviões não caíam no meio das ruas, e que as ruas não eram desertos, e que portões brancos de quarteis não eram oásis. E

que mesmo que portões brancos de quarteis fossem oásis e cinamomos pintados de branco até a metade fossem palmeiras, não se encontraria nunca uma peça de avião no meio de duas palmeiras. E por todas essas coisas, creio, soube que nunca mais voltaríamos a brincar de encontrar oásis no fim da ruas. Embora fosse muito fácil naquele tempo. (ABREU, 2001, p. 37)

O espaço aqui é fundamental, a brincadeira de faz-de-conta, a imaginação de um lugar edênico no qual as crianças são salvas por miragens de água, remete à passagem de “Limite Branco” na qual Mauricio, ainda criança, sentia-se superior à prima na ilha de Robinson Crusoe. A cidade que habitam é pequena, mas é na fantasia de um lugar paradisíaco que as crianças realizam o desejo de serem salvas de algo que não sabem o que é, mas é metaforizado pela vastidão do deserto, opondo, como em “Limite Branco”, espaços hostis a espaços de conforto.

Na casa de uma das crianças, fica evidente a falta de diálogo, uns gritam com os outros procurando culpados pelas faltas cometidas. A relação com a empregada, demitida por ser o elo fraco da cadeia de relações e ter a ela imputada a culpa, evidencia o recorte social ao qual pertencem as personagens: a classe média de uma cidade pequena.

A narração feita pela personagem que protagoniza a ação privilegia o seu ponto de vista, tudo é contado a partir dela e nada se sabe a respeito dos amigos que a acompanhavam durante o brinquedo. A representação aqui é restrita ao menino em cuja casa são sentidos os efeitos da travessura.

O conto seguinte, *Visita*, tem como mote o vazio deixado pela perda. A personagem-narrador encaminha-se a uma casa para visitar o quarto de alguém que se foi. Encontra uma senhora que o encaminha ao quarto e o deixa só, perdido em suas lembranças. O conto não nomeia as personagens, nem tampouco indica a relação existente entre elas, mas deixa clara a ausência de alguém importante tanto para o narrador quanto para a senhora que o recebe.

A narrativa é toda em primeira pessoa, focalizada na personagem que faz a visita e da qual acompanhamos o fluxo de consciência. À medida que o narrador caminha pela casa, vamos acompanhando seus pensamentos, sentimentos, medos e ansiedades, avançando em espiral, ora dentro de sua cabeça, ora no plano da realidade de seus passos pela casa. A pontuação é desregrada, cada parágrafo finalizado com um nexos linguístico

que abre o parágrafo seguinte, cujo recuo é inusitado: o espaço dado é abaixo do ponto final do parágrafo anterior, marcando a sequência vertiginosa dos pensamentos do narrador.

O conto é denso e ao final deixa a sensação da amargura do não vivido.

(...) e acreditávamos que um dia seríamos grandes, embora aos poucos fosse nos bastando as miúdas alegrias cotidianas que não repartíamos, medrosos que um ridicularizasse a modéstia do outro, pois queríamos ser épicos heroicos românticos descabelados suicidas, porque era duro lá fora fingir que éramos pessoas como as outras, mas nos cantos daquele quarto tínhamos força sangue esperma, talvez febre, feito tivéssemos malária e delirássemos na mesma alucinação que a matéria fria da guarda da cama não traz de volta, porque tudo passou e é inútil continuar aqui procurando o que não vou achar, entre livros que não me atrevo a abrir para não encontrar seu nome, o nome que teve, e certificar-me de que a vida é exatamente esta, e que não a troquei por nenhuma outra, de sonho, de invento, de fantasia (...). (ABREU, 2001, p. 42)

É interessante notar também que não há diálogo entre o visitante e a mulher que vive na casa. A morte é colocada no campo dos discursos interditos, bem como a relação entre a personagem que faz o relato e aquele cuja ausência marca toda a narração. O pensamento é tudo ao qual temos acesso através da construção da narrativa, cuja estruturação de parágrafos marca a movimentação da personagem pela casa. As frases suspensas transmitem a dor de tudo que também ficou em suspenso pela partida daquele que habitou aquele espaço.

A ausência fica mais aguda à medida que se torna presença nos objetos, no quadro de Bosch desbotado, na cama ainda desarrumada, nos livros desorganizados na estante, enfim, é na presença dos objetos da casa que se faz mais sentida a ausência do elemento humano que se foi. A visita tem um motivo, tornar real a partida, verificar com os próprios olhos que o espaço da casa não está mais preenchido pela vida, somente pela ausência, e que só restaram os objetos que guardam em si a memória de quem se foi e de tudo que ambos viveram juntos.

Mais uma vez, Caio retoma a questão do não: do que não foi dito, do que não foi vivido, do que se esconde e que pode ficar perdido para sempre, retomando a lama do poço do conto de abertura de *Alfa*.

Em *Ascensão e queda de Robhéa, manequim e robô*, a narrativa de Caio ganha um tom de humor ácido, num conto futurista sobre uma surreal epidemia mecanizadora, na qual seres humanos seriam contaminados e transformados em robôs. Contudo, muitos, não resistindo à mutação e morriam, tendo os olhos transformados em vidro e sendo explodidos

e estilhaçados. O autor faz menção ao “Poder”, que controla a epidemia através da negação do “tratamento” necessário para que os “contaminados” sobrevivessem.

Os passos seguintes da trama evoluem de forma a mostrar metaforicamente a manipulação da verdade, a ocultação de fatos pelo “Poder”, por aqueles que, como na epígrafe que abre *Alfa* não querem que algo seja sabido. Durante a fase de controle da epidemia é afirmado que “Esperava-se também que, em breve, a epidemia fosse completamente esquecida pela faixa dita *normal* da população, e futuramente braços e pernas e seios e pescoços pudessem ser utilizados como objetos decorativos.” (ABREU, 2001, p. 45) O autor aqui faz menção ao poder de banalização de fatos, com o “Poder” divulgando “comunicado aos órgãos de imprensa dizendo de seu interesse em aproveitar da melhor maneira possível os restos mortais dos contaminados” (ABREU, 2001, p. 45) e o povo transformando a catástrofe em modismo, tirando lucro de uma situação que deveria ser objeto de revolta e sendo facilmente manipulado pelo “Poder” que “aumentou seu prestígio junto ao povo por ter sabido, uma vez mais, superar tudo de maneira tão eficiente e criativa.” (ABREU, 2001, p. 45)

A segunda parte do conto fala sobre o poder da mídia, com a história de um jornalista que resolve investigar as possíveis causas da epidemia. O homem, a princípio rejeitado pela população, apesar de remexer naquilo que não poderia ser dito ou visto, acaba sobrevivendo e é cooptado pelo “Poder”, passando a desfrutar de fama e prestígio na sociedade, fazendo com que a “Peste Tecnológica” se transformasse em um “hit” da cultura de massa.

O Movimento Tecnológico – que a essa altura já influenciava seriamente a música, a literatura, as artes plásticas, a moda e demais formas de expressão – ultrapassou as limitadas fronteiras do país para atingir o mundo inteiro. O índice de exportações aumentou incrivelmente, o país viu crescer suas divisas, artistas estrangeiros e turistas animados invadiam as cidades e as praias. E um tempo de prosperidade começava. (ABREU, 2001, p. 47- 48)

A terceira parte vai tratar do surgimento de Robhéa, uma sobrevivente dos “contaminados”, cujo grupo do qual fazia parte se escondia do Poder até serem denunciados e exterminados com um banho de água que os levou à morte por enferrujamento. Robhéa sobrevive por chamar a atenção de um costureiro que, manipulando autoridades e a mídia, a transforma em modelo de grande sucesso.

Neste ponto, Caio faz um paralelo com a imprensa de fofoca, que cria mitos, cria boatos sobre os mitos e se nutre de sua derrocada. Robhéa retira-se da fama e, anos depois, se suicida tomando um banho de chuveiro. Caída no esquecimento, sua morte traz uma nova oportunidade de enriquecimento através da venda de fascículos sobre sua vida e ela é transformada em um ícone cafona do passado.

Toda a história é inverossímil, mas altamente plausível alegoricamente. O Poder, figura despersonalizada, tudo alcança e manipula e, assim, o conto transforma-se numa dura crítica à manipulação das informações, à sociedade alienada que consome histórias fabricadas para proteger o interesse de um único elemento: o Poder. Continua-se, assim, a viver na esfera do não dito, daquilo que não se deve saber, contudo, neste conto, outra verdade substitui aquilo que não pode ser veiculado, uma verdade forjada para a manutenção da ordem. A epidemia em si foi esquecida, e o Poder e a sociedade alienada e midiática a transformaram em algo possível de ser consumido.

Este conto traz vários elementos simbólicos: o medo do futuro, da contaminação por doenças desconhecidas, de uma catástrofe de grandes proporções que destruiria tudo, da mecanização dos seres humanos, do controle por um Poder Supremo (neste caso, claramente identificável, a Ditadura), o consumo desenfreado, a supremacia do dinheiro, e esvaziamento da cultura pelos “mass media” e a solidão de quem se vê descartável, assim como as relações humanas, nesse contexto robotizado.

A narração é altamente impessoal, garantida pela focalização narrativa externa. Nenhuma personagem, salvo Robhéa, tem nome, o discurso é marcado pelo emprego da voz passiva analítica, “diz-se”, “comenta-se”, adotando a dicção própria da imprensa de fofoca, a chamada “imprensa marrom”. Sendo assim, a grande ironia consolida-se a partir da própria construção linguística do conto, impessoal como a ascensão e queda da manequim e robô.

O último conto de *Alfa* retoma a questão do descobrir-se, do ver-se através do contato com aquilo que é interdito, da ousadia de cruzar as fronteiras que não deveriam ser transpostas como colocado na epígrafe, do descobrir-se morto pela vida inerte que se resume em apenas existir.

O conto *Retratos* é dividido pelos dias da semana, iniciando no sábado quando um homem simples que vive em um condomínio recebe uma circular dos vizinhos sobre um

grupo de pessoas “estranhas” que perambulam pelos jardins em frente ao prédio. O homem, que nunca sequer notara a existência deles, desce e faz uma descoberta: “Não achei nada de estranho neles, nada daquilo que a circular dizia. Só estavam ali, de um jeito que não me ofendia.” (ABREU, 2001, p. 50)

Percebe-se pela organização do espaço que esta personagem habita o que Zygmunt Bauman (2009) chama de “sociedade de iguais”, um agrupamento de pessoas que, ao menor sinal de aproximação de alguém diferente, de um “supérfluo”, sente-se ameaçado.

Um destes supérfluos faz um retrato da personagem que, a princípio, não lhe diz nada. No domingo, ao sair para comprar jornal, o homem lhe oferece um novo retrato. Sem entender a necessidade de mais um retrato, uma vez que já tinha o do dia anterior, recebe a proposta de fazer um retrato por dia, a fim de descobrir como é sua expressão em cada dia da semana. Fazem então um acordo de que seriam sete desenhos, um número místico e também o número de contos que compõe cada uma das três partes de “O Ovo Apunhalado”. Enquanto posa, o homem sente vergonha, talvez pelo terno surrado, talvez por estar sendo desvendado pelos olhos de outro. Quando vê o retrato, nota estar mais velho, mais cansado. A explicação que recebe é a de que é “sinal que no sábado seu rosto é melhor que no domingo”. (ABREU, 2001, p. 51)

Na segunda-feira, completamente esquecido do combinado, é parado pelo sujeito para que façam o terceiro retrato. O homem começa então a demonstrar percepção pelo que o rodeia e nota o jovem que o desenha nos mínimos detalhes: a fragilidade, o ar de fome e de cansaço. Pensa em convidá-lo para entrar e comer, mas teme pelo que os vizinhos pensariam. Fica nítido nesta passagem a forma como a cidade lida com seus supérfluos: eles não são vistos e quando são, não são vistos em sua integralidade, como seres humanos, são vistos para serem temidos. É perceptível também a preocupação da sociedade de iguais com este elemento estranho, com suas circulares que avisam do perigo que ronda a ponto de fazer com que a personagem sinta temor em levá-lo para este espaço que lhe é interdito.

O retrato de segunda-feira é mais perturbador. “Não estou mais moço como ontem e anteontem. A cara que ele desenhou é a mesma que vejo naquele espelho da portaria que sempre achei que deforma as pessoas.” (ABREU, 2001, p. 52)

No dia seguinte, terça-feira, o homem percebe, pela primeira vez que “a secretária tem as pernas peludas e o chefe está muito gordo.” (ABREU, 2001, p. 53), denunciando a



superficialidade nas relações de trabalho que mantinha. A noite o homem já não havia conseguido dormir, pensando no rapaz na praça, no frio que fazia e seu dia tornou-se mais pesado que de costume. Ao encontrar o rapaz para a confecção do desenho, nota que ele destoa do restante do grupo. “Nunca o vi falar com ninguém. Os outros ficam sempre em grupo, falando baixinho, olhando com desprezo para os de terno e gravata como eu. Ele está sempre sozinho. E não me olha com desprezo.” (ABREU, 2001, p. 53)

Junto com o retrato, ele ganha do rapaz uma margarida e se espanta. “Eu nem tinha reparado que havia margaridas na praça. Para falar a verdade, acho que nunca tinha visto uma margarida bem de perto.” (ABREU, 2001, p. 53) A margarida dada como presente marca o quão distanciado do elemento natural a personagem se encontra. Ela não só habita um espaço feito de concreto, ela própria se endureceu e não percebe os pontos de fuga que a cidade pode lhe oferecer. No retrato, o homem que ele vê está mais velho, com ar triste e cinzento e isso, de certa forma, o perturba. O homem está vivenciando uma dupla descoberta, a de si mesmo, de quem era e de como era e a do mundo que o rodeia, nas suas pequenas coisas às quais ele nunca antes havia prestado atenção. Ao mesmo tempo, neste quarto dia, ele nota que está sendo observado pelas vizinhas enquanto fala com o rapaz.

Na quarta-feira, o escritório, que até então não lhe causava repulsa, parece lhe sufocar. A rotina, as pessoas que antes pareciam invisíveis se materializam pesadamente perante o homem. Ele passa o dia olhando ansioso para o relógio, esperando que o horário de posar para mais um retrato chegue. A ação de posar, as descobertas proporcionadas pelo processo de contato com alguém tão diferente, lhe despertam para a mecanização de seu cotidiano urbano: caminhar pela cidade sem percebê-la, trabalhar automaticamente, sem nem ao menos notar as pessoas ao seu redor e sem também refletir se a vida que leva o satisfaz. No caminho, sente vontade de presentear o rapaz e compra um colar que não entrega, mas o retrato do dia parece-lhe assustador e nota que parece cada dia mais velho nos desenhos. Nota também, ao apertar a mão do rapaz, que sua mão é muito fria e lhe pergunta se não sente frio. A resposta é enigmática: “não esse mesmo frio que o senhor sente.” (ABREU, 2001, p. 54) O rapaz verbaliza algo que até então a personagem não havia se dado conta, tal seu grau de alienação em relação a sua própria existência: seu frio vinha de dentro, ao passo que o do rapaz era causado pelo exterior.

O relacionamento com as vizinhas também vai se deteriorando, como sua relação com o trabalho e como suas feições nos retratos. “As vizinhas me observavam pelas janelas e falavam baixinho entre si. Pela primeira vez deixei de cumprimentá-las.” (ABREU, 2001, p. 54) O processo que se delineia é de alguém que, ao perceber o que há fora da “bolha” na qual se encontrava imerso, ele também passa a não ser aceito por sua sociedade de iguais, cujo acordo tácito era silenciar e não quebrar os acordos não ditos.

Na madrugada, o homem não consegue dormir, e o dia no escritório é descrito como “desesperador”. Ele é rude com a secretaria e pede para sair mais cedo, alegando uma indisposição; para no caminho para beber duas cervejas. Ao encontrar o rapaz, sente-se impelido a correr para ele, tamanha a ansiedade pelo encontro e, para disfarçar, trata-o com frieza. Não olha para o rapaz, com medo de que ele pense que sinta inveja de sua condição de supérfluo, ou seja, de sua liberdade do sistema que aprisiona e mata a capacidade de reflexão acerca da vida. O retrato o mostra cadavérico, com a pele esverdeada, morto. Apesar da imagem, pensa em comprar uma cama para oferecer ao rapaz, pensando ainda no frio que faz lá fora.

Na sexta-feira, o processo de desvelamento chega ao ápice. O homem sente-se sufocado no ambiente de trabalho e sai ao meio-dia. Pede um adiantamento e vai ao cinema, chora durante a sessão com lembranças da infância e percebe que fazia tempo que não chorava, encontrando de novo uma parte de si da qual já havia esquecido. Vai para a praça esperar o homem dos desenhos que não vem.

No sábado, acorda cedo e desce em busca do desenhista. Pergunta sobre ele para os outros moradores de rua que riem por ele nem ao menos saber o nome do homem que buscava. Toma coragem e pergunta aos vizinhos, mas recebe hostilidade e portas batidas na cara. Empreende um busca insana, por hospitais e delegacias, na chuva, até que desiste e volta pra casa.

No domingo, passa o dia na praça esperando pelo homem. Recebe uma circular dos vizinhos, provavelmente o hostilizando por ter declarado abertamente sua busca pelo homem estranho. Espalhando os retratos sobre a mesa, o homem percebe que o último, o sexto, mostra um cadáver, sendo assim, o final, não havendo mais nada para mostrar. Ele conclui, portanto, que o desenhista havia sumido, pois não se pode retratar o que está morto e ele estava morto, ou pelo menos, metaforicamente morto. Preso aos convencionalismos

sociais, retratados pelo comportamento dos vizinhos, preso a um trabalho sufocante, é preciso que algo externo, fora dos padrões convencionais surja e lhe mostre a realidade deprimente à qual está preso.

A construção narrativa é em primeira pessoa, focalizada na personagem principal, sendo que o leitor acompanha a ação a partir de seu ponto de vista. A linguagem, de início, é lenta como a vida da personagem, frases curtas e adjetivos econômicos. À medida em que o processo de descoberta avança, e com ele a ansiedade da personagem, a linguagem ganha força, torna-se mais dinâmica e apelativa, acompanhando sempre o ponto de vista deste homem que, não fosse pela pena do artista, jamais ousaria dizer algo, jamais ousaria sequer pensar sobre si mesmo. Ele é mais um silenciado pelo sistema, pela vida urbana determinada pelo ritmo do capitalismo tardio.

De modo geral, a primeira parte de “O ovo apunhalado” nos remete a situações de conformismo e de adequação a padrões pré-estabelecidos, aos convencionalismos sociais. As personagens, como em *Ascensão de queda de Robhéa: manequim e robô*, *Retratos e Gravata*, são indivíduos reféns das estruturas sociais que ditam regras e normatizam a forma de viver. Todos, assim como na epígrafe que abre *Alfa*, fingem não perceber a teia na qual estão presos e sucumbem. Todos, de alguma forma, têm um momento de revelação acerca de seu estado quase vegetativo dentro de uma estrutura social cheia de artimanhas para prendê-los. A consciência adquirida implica a morte ou a perda da inocência, como em *Oásis*.

Temos também a presença das relações silenciosas, permeadas pelo não-dito, como *Requiém por um fugitivo* e *Visita*, e a questão do espaço como elemento constitutivo de algumas narrativas: o espaço edênico em *Oasis*, a cidade que reduz seus habitantes ao anonimato como em *Gravata e Retratos*, a casa onde as relações são pontuadas de silêncio, como em *Requiém por um fugitivo* e *Visita*.

Percebe-se que as personagens representadas, em geral, não teriam voz fora do universo ficcional, ou por estarem presas por uma estrutura silenciadora ou por serem apenas mais um indivíduo dentro de uma multidão de outros aos quais não se dá importância: trabalhadores simples cujos dilemas e dramas não são épicos. A focalização narrativa é diversificada, mas sempre acompanha o ponto de vista daquele a quem o autor

pretende dar voz. A construção linguística parece adaptar-se ao padrão de vida, de dicção e de pensamento destas personagens: curta, elíptica e incompleta.

### 3.3 Beta

Em *Uma veste provavelmente azul*, Caio resume de maneira dura a questão da opressão. Homenzinhos verdes escravizados por terem despertado a ganância de alguém mais forte mostram a crueldade daqueles que não medem seus atos em nome do desejo de possuir algo que lhes chame a atenção. Curto e conciso, como o primeiro conto de *Alfa*, este conto condensa em poucas linhas, e de forma metafórica, um assunto polêmico e delicado: “Inúmeras gerações se sucederam. Nascendo, tecendo e morrendo. Enquanto isso, minha mão direita pousava ameaçadora sobre suas cabeças.” (ABREU, 2001, p. 61)

Retoma-se aqui a narração em primeira pessoa, quem fala é o indivíduo que tem o poder de subjugar, aos homenzinhos azuis, “fáceis de subjugar”, resta o silêncio, uma vez que aqueles que são dominados não falam, a eles o poder de proferir discursos é negado, só lhes restando o trabalho maquinalmente realizado, até a morte.

Para o sociólogo Zygmunt Bauman (2001), as relações de exploração do trabalho são típicas da modernidade, do auge do capitalismo predatório, na qual os seres humanos perdem sua individualidade, pois precisam trabalhar para produzir um bem que seja valioso ao empregador. O trabalhador da modernidade é um autômato que produz em nome de um bem maior, que nem mesmo ele conhece.

Esta relação de despersonalização da vida cotidiana associada ao trabalho pôde ser vista de forma mais rarefeita em *Gravata e Retratos*; em *Uma veste provavelmente azul* ela é metaforicamente colocada como problema central.

O segundo conto, *Eles*, é construído de forma alegórica, trazendo em seu enredo seres de luz, “assinalados” e escolhidos, e traçando um paralelo entre a loucura e a liberdade de ser feliz. Em uma pequena e pacata vila onde nada acontece, as pessoas refugiam-se na monotonia. Um homem de fora estabelece-se como narrador dos fatos que teria presenciado: um menino, o “assinalado”, vai até o bosque perto da vila e descobre lá seres iluminados que portam em seu sangue o perfume da loucura, a verdadeira liberdade.

O conto tem um início em tom profetizante, o narrador abre sua história pelos ensinamentos deixados pelos seres de luz: “O que eles deixaram foram três postulados: importante é a luz, mesmo quando consome; a cinza é mais digna que a matéria intacta e a salvação pertence somente àqueles que aceitarem a loucura escorrendo em suas veias” (ABREU, 2001, p. 62) A seguir, o narrador estabelece a diferença entre os “assinalados” e os outros, que desconhecem a verdade, e deixa subentendido que nada dele perguntem, pois pode haver perigo no ato de contar os fatos por ele presenciados.

O menino é descrito da seguinte maneira:

Aquele menino trazia na testa a marca inconfundível: pertence àquela espécie de gente que mergulha nas coisas às vezes sem saber por que, não sei se na esperança de decifrá-las ou se apenas pelo prazer de mergulhar. Essas são as escolhidas - as que vão fundo, ainda que fiquem por lá. Como aquele menino. (ABREU, 2001, p. 63)

O menino, depois da visita ao bosque e do contato com os seres que lá habitavam, retornava à vila diferente, com “olhar de sangue”, até que cai doente e a mãe, preocupada, procura o forasteiro, homem rodeado de livros e, possivelmente, visto pelos moradores como alguém com sabedoria. A mãe lhe pede que a ajude a entender o que se passa com o menino, e o narrador vai até o bosque em companhia do menino, quando este melhora, e lá conhece os três seres. O homem adormece, presenciando a cena do encontro do menino com os seres de luz; quando acorda, pressente que algo terrível está acontecendo na vila. Corre até ela, mas chega tarde, a vila está em chamas e o menino é quem está por trás dos incêndios, que brotam de seus olhos. Neste ponto, é interessante observar que os incêndios ocorrem nas casas dos governantes, estabelecendo uma ligação entre a libertação e a extinção das formas de poder.

Os habitantes, ao tomarem conhecimento do contato do menino com os tais seres de luz, encaminham-se para o bosque e, sedentos de vingança, espancam-nos e os trazem para a vila a fim de serem queimados. Ocorre então um momento de libertação dos habitantes, entorpecidos pelo perfume exalado pelo sangue branco dos seres de luz:

Não reagiram quando as pessoas caíram sobre eles, espancando-as até que uma substância clara e perfumada começasse a escorrer das feridas. Ao aspirarem essa substância as pessoas caíram ao chão, os olhos desmesurados, os movimentos descontrolados, fazendo e dizendo coisas sem nexos, como se tivessem tomado alguma droga. Pareciam embriagadas, loucas e felizes com o sangue dos três seres alucinando suas mentes. (ABREU, 2001, p. 69)

Verifica-se nesta passagem a associação da loucura à sensação de felicidade e libertação, bem como a menção da embriaguez causada pela morte e pela sensação de poder sobre os outros, numa conexão aos sistemas de opressão sociais e políticos. Michel Foucault assim define a figura do louco:

Desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato, não podendo nem mesmo, no sacrifício da missa, permitir a transubstanciação e fazer do pão um corpo; pode ocorrer também, em contrapartida, que se lhe atribua, por oposição a todas as outras, estranhos poderes, o de dizer uma verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber. (FOUCAULT, 2006, p. 10-11)

A figura do louco é associada ao discurso interdito, àquilo que todos rejeitam como verdade e que não é acessível aos que estão no poder, mas que detém a permissão da palavra. No conto de Caio, os seres de luz são portadores da loucura, transmitida ao menino que passa a ver a verdade que lhe havia sido transmitida por eles. O espaço habitado por estes seres é o de uma floresta, espaço edênico vinculado ao elemento natural e fora dos limites da pequena cidade, deixando implícito que os que dominam uma verdade que não quer ser conhecida são excluídos do convívio da “sociedade de semelhantes”. Novamente o espaço natural está associado ao saber, como em “Limite Branco”, com as várias incursões da personagem Maurício nos focos de natureza existentes na cidade para poder completar seu processo de reflexão.

A imagem da fogueira remete à Idade Média e à caça às bruxas, também detentoras de um saber oculto que aterrorizava. Durante a queima dos seres, o narrador se aproxima e recebe em seu sangue o sangue deles, como se fosse um “escolhido” para ter em si a loucura e a verdade. Após os incidentes, segundo o narrador, nada nunca foi igual, apesar das tentativas dos habitantes de retornar ao estado de desconhecimento. A loucura e a liberdade trazem consigo a liberação dos desejos sexuais primitivos, levando consanguíneos a terem relações sexuais entre si, relações homossexuais, com animais e até mesmo com a terra. Essa liberação representa a transgressão última do que é proibido: o sexo, que também traz aos habitantes liberdade e felicidade.

O homem começa a sentir ódio pelos habitantes que escolheram matar a verdade e tentam conviver apagando as lembranças daquele dia. Ao narrador resta saber que, caso algo lhe aconteça, caso os aldeões se voltem contra ele, em seu sangue corre a loucura e a libertação. Apenas um corte seria suficiente para enlouquecer irremediavelmente a vila inteira, e isso o satisfaz.

No contexto de produção da obra, vemos menções a regimes totalitários de opressão, à libertação causada pelas drogas e ao tabu do sexo, assuntos interligados em um período onde era proibido ultrapassar os limites ditados pelos regimes ditatoriais. A narração em primeira pessoa, com focalização na personagem que viveu esta experiência, é emblemática, uma vez que, sendo o detentor de algum tipo de conhecimento (ele tinha livros em casa), esta personagem seria a única autorizada a relatar os fatos que vivenciou. A autoridade do discurso é conferida, pois, ao elemento da comunidade que se situa numa situação intelectual acima dos outros que não podem, ou optam, por não falar.

O conto seguinte, *Sarau*, traz novamente a questão da vida monótona e da necessidade de libertação, mas em um enredo diferente. Temos a história de um filho que está preso na teia de uma vida monótona de classe média urbana. Ele entra na cozinha, e a cena que presencia, os pais jogando cartas, dá a dimensão da pasmeira à qual a vida daquela família se reduz:

Às vezes os movimentos se espaçavam a tal ponto que, suspenso, eu esperava o momento em que um deles dissesse não suportar mais. Mas embora os espaços aumentassem, ninguém dizia nada. A impressão que eu tinha era de que o jogo ganhava a forma de enormes intervalos de silêncio, cada vez mais vazios, interligados por uma ou outra carta. Desde sempre jogavam assim, ninguém ganhava, ninguém ganharia nunca – dizia-me lentamente enquanto olhava para suas cabeças falsamente absurdas. (ABREU, 2001, p. 73)

O filho sentado na mesa da cozinha entretém-se com um jogo de imaginação: ele imagina objetos e os materializa, sendo que, nesta noite, uma cimitarra se materializa em sua frente. Fugindo da arma, ele vai até a praça próxima de onde mora, as cimitarras se multiplicam, agora são cinco, até que se transfiguram em cinco homens que o narrador pensa quererem agredi-lo. Subitamente, se vê de volta à cozinha da casa e compreende a mensagem dos homens por ele materializados. Vai até a sala e aponta para os pais, que são mortos, espedaçados e comidos pelos homens, terminando assim com a sufocante opressão da realidade monótona que viviam.

A representação aqui é novamente da monotonia que envolve as relações da classe média e das relações pautadas pelo silêncio e pelas lacunas deixadas pelo não dito. A personagem que narra o conto é aquela a quem a consciência atormenta em razão dos silêncios. A realidade quase sólida, que funciona como uma barreira entre os indivíduos que não verbalizam sua relação dentro do espaço da casa, sufoca a personagem que materializa sua vontade de quebrar o silêncio com cimitarras. Na impossibilidade de falar, a personagem mata. E narra.

O quarto conto, *O afogado*, de certa forma, retoma o tom de revelação estabelecido em *Eles*. Há muitas semelhanças entre os contos: a presença do menino que leva o médico até o afogado, o “assinalado”, ou seja, aquele que foi escolhido para ser o conhecedor da verdade que o elemento estranho, personificado pelo afogado, traz; a incompreensão dos habitantes locais; a destruição da paz do pequeno povoado; a perturbação da ordem e, por fim, a morte daquele que traz o elemento incompreendido, morte que se dá de forma violenta e descontrolada pelas mãos dos habitantes locais, assim como em *Eles*.

Aponta-se como diferente, contudo, que o médico, aquele que acolhe e cuida do afogado, ansiava por esta revelação, por aquilo que o afogado representa em sua vida: a chegada do desconhecido que modifica a morte em vida da rotina do lugar. A focalização narrativa, contudo, é externa, a instância narrativa não somente acompanha o médico, mas conhece sua interioridade. Ao escolher este ponto de vista, o médico torna-se mais um dentre o grupo de pessoas que sofre as consequências da chegada daquele estranho homem. Contudo, a narração focaliza seus pensamentos e atitudes na maior parte do tempo, como se ele, o único elemento racional daquela organização social, fosse também o único que valesse à pena ser desvendado pela narração.

Ao recolher o afogado para sua casa, o médico preserva-lhe a face dos olhares curiosos dos habitantes da vila de pescadores, cuida do homem ele mesmo, sem deixar ao menos que a empregada leve comida ao doente, o que provoca a curiosidade e a ira, não só da mulher, mas do padre e dos demais. Para todos, o que o homem desconhecido representava era descrito da seguinte maneira:

Ele era aquele homem lá em cima – toda a distância de outras terras, paisagens feitas não só de mar e montanhas, mas de outros elementos que ela não conseguia sequer supor, a não ser por velhas histórias, tão esgarçadas quanto inverossímeis. Ele era o inverossímil. Ele era a possibilidade negada de ampliar a visão. (ABREU, 2001, p. 87)



O desconhecido representa, num primeiro instante, as possibilidades do não vivido, daquilo que está além das experiências que podem ser vividas num lugar massacrado pela mesmice, pela moral e pelos bons costumes, representados pela “estátua do general” e pela figura do padre que também cobra explicações do médico, a princípio, de forma inibida: “- Mas pode ser um criminoso de maus costumes. O senhor sabe que a nossa comunidade, graças a Deus e aos meus modestos mas desvelados esforços, a nossa comunidade prima pela decência, pelos bons costumes e a moral elevada.” (ABREU, 2001, p.90) Mais uma vez, assim como em *Retratos*, mostra-se o medo que a Sociedade de Semelhantes sente do elemento estranho e a forma como ela lida com eles: a segregação total, mesmo que a morte tenha que ser efetivada como solução última para o problema.

Assim como em *Eles*, este conto também é cheio de simbologias, como o próprio nome do afogado, Alfa, o início de tudo, indicando que, talvez, a vida de todos os envolvidos nestes acontecimentos comece verdadeiramente a partir de sua chegada. A quinta parte do conto apresenta uma quebra da unidade gráfica do livro, com um diálogo entre o médico e o afogado separado em duas colunas, sendo que o leitor deve ler uma coluna até o fim para depois retornar ao início da outra coluna e saber a resposta dada ao que foi dito pelo médico. Neste diálogo estabelece-se a confissão do médico a respeito da mudança que a chegada do afogado representa: a quebra e o despertar, ao passo que o afogado revela-lhe que o escolheu para encarar esta nova verdade, o despertar através do ódio. Ambos sabem que não será fácil, pois chegam os habitantes do lugarejo à porta do médico, atribuindo ao afogado fatos sobrenaturais, tais como a morte de bebês ainda em gestação, a escassez do peixe e, até mesmo, o desaparecimento das estrelas cadentes, única e grande diversão do lugar. Esta simbologia remete aos medos que a “sociedade de semelhantes” sente do elemento estranho: a perturbação da ordem, que, mesmo opressiva, é preferível ao desconhecido.

A sequência final é rápida. Os dois planejam fugir, são descobertos, o médico abandona o afogado que é espancado até a morte, cumprindo a profecia de trazer a mudança a partir do despertar do ódio, traçando mais uma vez um paralelo com o conto *Eles*, no qual a libertação se dá a partir da perda de controle sobre instintos básicos do homem, como o ódio e a loucura.

O conto *Para uma avenca partindo* é uma pausa lírica em meio à configuração de Beta. Contrapondo as personalidades do narrador, que tenta dizer algo profundo sem conseguir, e de sua superficial namorada, a avenca, o conto gira em torno de uma tentativa frustrada de o narrador conseguir verbalizar algo que ele julga muito importante à mulher que vai partir. Permeado por interrupções fúteis e banais, como mandá-la colocar um casaco, a confissão não evolui, pois ele não consegue concluir tudo aquilo que havia ensaiado para dizer.

A narração inicia com um travessão, indicando que a fala foi concedida a uma das personagens. Observa-se que, mais uma vez, as personagens dos contos de Caio têm uma necessidade enorme de livrar-se do peso imposto pela necessidade de calar, e o autor, ao longo dos contos que compõem “O Ovo Apunhalado”, segue dando voz a esta legião de silenciados e atormentados por tudo que não podem ou não conseguem dizer:

Eu queria te dizer dessas vezes em que eu te deixava e depois saía sozinho, pensando numa porção de coisas que queria te dizer depois, pensando também nas coisas que eu não ia te dizer, porque existem coisas terríveis que precisam ser ditas, não faça essa cara de espanto, elas são realmente terríveis, eu me perguntava se você era capaz de ouvir, se você teria, não sei, disponibilidade suficiente para ouvir, sim, era preciso estar disponível para ouvi-las, disponível em relação a quê? (ABREU, 2006, p. 104)

A personagem demonstra ter percebido que era necessário falar, pois este momento que estão vivenciando pode, talvez, ser o último e aí não haverá mais oportunidades.

No universo de representação até aqui apresentado por Caio Fernando Abreu, as personagens aparecem como indivíduos atormentados pela precariedade das relações humanas, que nunca se concretizam no campo verbal. Elas parecem apontar o mal estar gerado pelo que Bauman (2001) chama de relações líquidas, que, por serem vistas como bens de consumo, não se constituem como laços com os quais se deva despender grandes esforços para sua manutenção. As personagens de “O Ovo Apunhalado”, em um recorte da classe média urbana, embora sucumbam a esta incomunicabilidade e não consigam transpor as barreiras do silêncio, sentem-se inseguras e atormentadas por não conseguirem verbalizar algo que possa mudar o rumo trágico destes relacionamentos.

A personagem de *Para uma avenca partindo*, mesmo sem poder concluir o que havia pensado, comunica mais do que deixa supor a respeito desta incomunicabilidade das relações, a suspensão da frase ao final do conto, “antes de você ir embora eu quero te dizer

quê.” (ABREU, 2001, p. 106) deixa em aberto o vazio provocado quando não se consegue transpor o campo da interdição do discurso.

O sexto conto, *Iniciação*, retoma mais uma vez a questão da libertação, da descoberta de uma verdade maior e da existência de “assinalados”, os responsáveis pela propagação desta verdade. Contudo, neste conto, Caio cria uma história insólita, com a presença de robôs e de um Poder Central que comanda um mundo paralelo ao nosso, e semelhante à história de Robhéa: o mundo de vidro.

Na primeira parte do conto, o narrador, em primeira pessoa, discorre sobre o momento em que se descobre só. O cenário tecido é urbano, e o ambiente carregado de solidão e da mesmice. O narrador declarava-se, até então, um ser que não tinha necessidade de ter outro alguém, de que algo diferente ocorresse em sua vida: “A vida era lenta e eu podia comandá-la” (ABREU, 2001, p. 108). Memórias de tias velhas, doces e bolos povoam o imaginário do narrador, que sente que na vida monótona está sua zona de conforto (trecho que ecoa as reminiscências do adolescente do romance “Limite Branco”).

O narrador relembra então o momento em que conheceu o homem sem nome, ou o robô. Numa tenda de circo, a cena transcorre em um ambiente onírico e surreal até ser revelado que este homem era um foragido de um mundo paralelo, no qual robôs se insurgiram contra o poder central que os programava, descobrindo uma forma de se auto-programar e governar suas próprias vidas. O Poder Central os descobriu, e os três líderes, um deles o homem que se relaciona com o narrador, fugiram para nossa dimensão em busca dos assinalados, aqueles que os ajudariam a ganhar forças, reconstruir a revolução e retomar seu mundo de vidro. Ao final do conto, o narrador descobre em si a marca e percebe que foi tocado pela mudança, e que nada jamais será como antes, nem mesmo sua percepção de solidão e de vida.

Este conto é uma mescla de temáticas presentes em contos anteriores: a rebelião dos robôs, a presença de um poder central, a monotonia da vida apresentada como zona de conforto, o elemento externo e estranho que chega e rompe com a ordem da vida que as personagens levam, tornando-se uma repetição daquilo que o autor pretende evidenciar nos contos de *Beta*: estamos todos presos a uma vida medíocre que sufoca, mas somente grandes revelações, ou a loucura, algo trazido de fora, podem libertar. O espaço urbano,

novamente, surge como espaço de conflito e de encontro de indivíduos que vagam pela cidade em busca da compreensão de algo maior.

*Beta* encerra-se com um conto que, de certa forma, é a síntese e, ao mesmo tempo, o oposto dos demais. O tema de *Cavalo branco no escuro* não é a libertação, mas o medo que paralisa e a morte que toma todas as possibilidades daqueles que não reagem quando a oportunidade de escapar do que as oprime lhes é oferecida. Assim se apresenta o narrador, deitado em uma cama pegajosa e suja, ouvindo rumores do lado de fora da casa até que uma forma destaca-se da parede azul do quarto e lhe dá, em meio à confusão do medo, vontade de sorrir novamente. Trocam algumas palavras, que o narrador não sabe quais são, mas, depois delas, a forma se afasta e retorna à parede, abanando os braços e dizendo saber que aquilo nunca daria certo entre eles.

Entre as tentativas de fugir do medo, imaginando flores em jardins próximos e distantes, e a aparição da forma azul, o barulho de algo monstruoso se avoluma e adentra o quarto, subindo-lhe pelos pés até lhe furar os olhos e levar dele a possibilidade de dizer à forma azul o que o medo lhe impedira de dizer: que ele era tão bonito. Rompe-se assim o fio das possibilidades, a vida passa a ser apenas uma série de hipóteses sobre o que poderia ter sido caso o medo do desconhecido não o tivesse paralisado, ao contrário das personagens dos outros contos, que se atiraram de braços abertos rumo à revelação e à verdade.

Em *Beta*, a temática da incomunicabilidade ganha força, e Caio cria instâncias narrativas que parecem dar vazão à necessidade de expressar aquilo que não foi dito. O último conto sinaliza o destino daqueles que perdem a oportunidade de dizer e de relacionar-se de forma mais intensa e completa. Dizer é ver, e não dizer torna-se a condenação à cegueira.

O espaço delinea-se, como em “Limite Branco”, em uma dualidade: o espaço sagrado, mítico, onde surgem os assinalados está sempre fora do universo habitado pelas personagens, a cidade, seja ela grande ou pequena. Caio sinaliza que a salvação pode vir de um universo paralelo e onírico, assim como ele próprio afirmava estar encontrando seu caminho através das “viagens lisérgicas” mencionadas nas cartas a Hilda Hilst.

### 3.4 Gama

A terceira parte é aberta com uma epígrafe de Julio Cortázar que remete ao tema da vida sem prazeres. De modo geral, as palavras de Cortázar remetem aos que, absortos nas tarefas do cotidiano, deixam de sentir prazer em suas ações, executando-as mecanicamente, esquecendo-se de que, mesmo naquilo que é conhecido e usual, pode haver motivos para felicidade e realização, tudo depende dos olhos com que olhamos para estas tarefas. Esta é a tônica de *Gama*: seres aprisionados em cotidianos sufocantes que não conseguem ver a beleza das coisas simples, portanto, anseiam por algo mais e sentem-se frustrados e infelizes.

O primeiro conto, *Harriett*, demonstra a incapacidade de perceber as coisas além daquilo que se apresenta na superfície. Quando fala da menina, protagonista do conto, o narrador afirma: “Chamava-se Harriett, mas não era loura. As pessoas sempre esperavam dela coisas como longas tranças, olhos azuis e voz mansa. Espantavam-se com os ombros largos, a cabeleira meio áspera, o rosto marcado e duro, os olhos escurecidos.” (ABREU, 2001, p. 127) O narrador revela a existência de estereótipos e, no seu caso, logo a seguir, revela que nunca havia percebido nada além do superficial em Harriett, descrita com um artigo indefinido, uma Harriet, apenas mais uma em meio a tantas. Quando vê seus pés, acidentalmente, durante a partida de Harriett para a cidade grande, ele se espanta: “Os pés dela eram pés que a gente esperava de uma Harriett” (ABREU, 2001, p. 127).

Fora da cidade, que gostava de Harriett, mesmo ela não sendo o que se espera de uma Harriett, a menina faz fama como modelo e reencontra o narrador. Ela ensaia uma declaração de amor, ele ensaia uma resposta para as palavras que ela lhe entrega escritas em um pedaço antigo de papel, mas os minutos escoam e a oportunidade passa, sem que nada seja dito. Após o encontro, Harriett se suicida e o narrador reflete: “Ninguém soube nunca dos pés de Harriett” (ABREU, 2001, p. 129)

Pode-se depreender deste conto rápido, mas denso, que as pessoas quase nunca estão atentas ao mais profundo dos seres que as rodeiam, apenas atentando para a superfície, para aquilo que é ditado por estereótipos, para o que esperam ver nas pessoas. Além disso, a morte súbita de Harriett e a sensação posterior de ausência causada no narrador indicam que, por não darmos atenção a estes detalhes que denotam a essência do outro, muitas

vezes, perde-se a oportunidade de dizer ou de fazer algo, deixando o momento de agir para transformar nosso cotidiano passar, reforçando a ideia negativa acerca da incomunicabilidade nas relações.

Ressalta-se também a questão do espaço e da mudança de Harriett da cidade pequena onde mora para a grande cidade onde faz fama. O universo citadino cobre-se de aura mágica, pois, mesmo Harriett não sendo o que se esperava, ela foi para a cidade grande e lá fez fama, o que, na sociedade contemporânea de consumo, por si só, deve ser encarado como valor.

O segundo conto, *O dia de ontem*, traz a dicotomia entre profundidade e superficialidade de forma mais aguda, mostrando, inclusive, a necessidade do ser humano de forjar sua realidade para poder suportá-la:

Ainda ontem à noite eu te disse que era preciso tecer. Ontem à noite disseste que não era difícil, disseste um pouco irônica que bastava começar, que no começo era só fingir e logo depois, não muito depois, o fingimento passava a ser verdade, então a gente ia até o fundo do fundo. Eu te disse que estava cansado de cerzir aquela matéria gasta no fundo de mim, exausto de recobri-la às vezes de veludo, outras de cetim, purpurina ou seda – mas sabendo que no fundo permanecia aquela pobre desgastada. (ABREU, 2001, p. 130)

O narrador relembra o dia de ontem, um feriado, quando, enfim, não havia a necessidade de “tecer” sua vida, apenas de vivê-la desfrutando das coisas simples. Relembra também o encontro com uma terceira pessoa que, provavelmente, se apresentou como uma nova opção de relacionamento para seu par e coloca-se, então, a necessidade de uma opção:

Mas eu te ouvia dizer que sabias ser necessário optar entre mim e ela, e que optarias por ela por comodidade, para não te mexeres daquele canto um pouco escuro e um pouco estreito, mas teu – e que optarias por ficar comigo porque a minha loucura te encantaria e te distrairia (...) (ABREU, 2001, p. 131)

As duas opções apresentam-se como sinônimos de “salvação” e “perdição”, como se a loucura, mais uma vez, representasse a possibilidade de felicidade, de fuga de uma realidade massacrante, mas necessária, pela sensação de conforto por ela oferecida. A loucura, neste dia de ontem, neste feriado que representou a quebra da rotina, tem as portas abertas pela droga, pela desconexão com a realidade e o medo que se aproxima é fruto da noção de que o dia seguinte não seria mais feriado, portanto, a rotina voltaria e seria

necessário voltar a tecer. Quando questionado, o narrador afirma, ante a constatação de que a volta à normalidade seria inevitável, que sim, que aceitaria continuar tecendo. Estabelece-se assim, a distinção entre momentos felizes e prazerosos e a rotina, sendo que, mesmo nos dias de ontem, a porta para a loucura e, conseqüentemente, para a felicidade, fora aberta pela droga.

É nítida a relação com as palavras de Cortázar, na abertura de *Gama*: as pessoas têm dificuldade em encontrar a felicidade naquilo que lhes é apresentado rotineiramente, precisando “tecer” e forjar momentos de fuga que, exatamente por serem diferentes e supostamente especiais, trazem a felicidade, mas deixam atrás de si a dor de saber que o amanhã trará de volta a realidade e, portanto, a necessidade de continuar criando a ilusão de uma vida feliz.

O feriado é emblemático, uma vez que significa a ausência da necessidade de trabalhar. O indivíduo novamente é colocado em uma situação que define o trabalho como monotonia, como empecilho à realização completa da vida. Para Bauman (2001), a necessidade de trabalhar na vida contemporânea define-se pela necessidade de mostrar-se como peça utilitária dentro do sistema do capitalismo tardio. A noção de trabalhar, segundo o sociólogo, teria sofrido alterações, passando de uma ação coletiva que visava ao bem de todos e à construção de um futuro sólido para a comunidade a uma necessidade de provar o valor individual de cada um. É nessa fronteira entre a visão moderna e pós-moderna do trabalho que se situa a personagem de *O dia de ontem*, pois o trabalho é apresentando tanto como uma ferramenta de subsistência individual quanto como uma forma de pertencimento ao grupo dos socialmente aceitos, trabalhar é não ser supérfluo. Contudo, esta rotina solapa a individualidade e as possibilidades de felicidade.

O conto, narrado pela personagem principal, é, de fato, um diálogo, e seu leitor implícito não é o leitor extratextual, mas uma personagem com quem o narrador conversa e a quem tenta explicar os perigos que rondam o dia de hoje. Repete-se, portanto, a representação de sujeitos que necessitam falar e encontram na ficção a porta para a verbalização de sua insatisfação.

O conto seguinte, *Uns sábados, uns agostos*, conta a história de um homem que todos os sábados recebe a visita “deles” e de sua relação de amor e de ódio com esta rotina. O ódio era despertado no narrador pela impossibilidade de inovação e de quebra no

cotidiano, representada pela visita periódica e assídua, sem faltar um sábado. O amor advinha do fato de que a visita representava também uma fuga da necessidade de encarar a solidão dos sábados e da possibilidade de vir a ter que fazer atividades que tirassem a vida do narrador de sua zona de conforto.

As visitas eram estéreis: “Tudo assim como que perfeito, e não existe nada mais esterilizante do que a perfeição de não se querer mais nada além do que está a nossa volta.” (ABREU, 2001, p. 142) A rotina também era pontuada pela superficialidade, o narrador não percebe as pessoas que o visitam, elas são presenças abstratas, mas necessárias, nada além disso, nada além do superficial. Tanto é que o narrador espanta-se quando percebe o sapato de um dos visitantes, feito de pano, e teme que esta percepção mais detida o faça vir a quebrar a perfeição do ato mecânico de ser visitado. Deles não sabia o nome, sequer recordava a face, tampouco estava certo em relação aos sentimentos que despertavam nele: “Não que os odiasse, isto é, odiava-os sim, mas só às vezes: o que me desagradava neles era principalmente serem um atestado tão veemente da minha profunda falta de assunto, do meu absoluto não ter aonde ir aos sábados e em todos os outros dias.” (ABREU, 2001, p. 145) Mais uma vez, coloca-se em questão a incomunicabilidade entre os indivíduos.

E assim, quando cessam as visitas, o narrador dá-se conta de sua incapacidade de relacionar-se com a vida:

Bastava que eu me tornasse capaz de perceber detalhes mesmo insignificantes, como um anel no dedo de um deles, ou mesmo um botão, um sorriso ou ainda apenas uma face. Qualquer coisa como aqueles sapatos de pano marrom. Mas nem sequer tenho telefone para que possam me avisar de uma improvável volta. (ABREU, 2001, p. 146)

Assim como o narrador personagem de *Harriett*, este homem também deixa a oportunidade de sair da mesmice e escapar, quando nega a percepção da meia. Na ânsia de manter o quadro das visitas devidamente tecido, não conseguiu aproveitar o momento, não conseguiu perceber que o simples cotidiano poderia ser fonte de um prazer para ele desconhecido e volta a submergir na solidão dos que não ousam.

As personagens construídas por Caio em *Gama* têm, todas, uma grande preocupação com realidades tecidas e também grande medo de enfrentar o que quer que fuja deste teatro armado para lhes preservar da realidade e, portanto, da vida. Assim também é o narrador de



*Noções de Irene*, um marido traído que chama o homem que lhe roubou a mulher para uma conversa “civilizada”: “era preciso que tudo fosse feito com muito cuidado, e que todas as palavras ou movimentos se encaminhassem para um único fim.” (ABREU, 2001, p. 147)

No decorrer da conversa, o marido começa a perceber que sua extrema imobilidade perante a vida talvez tenha causado a partida da mulher: “Talvez tenha sido demasiado apressado em julgar, catalogar gostos, rotular expressões, como se nenhum *deles* fosse capaz de alguma individualidade.” (ABREU, 2001, p. 148)

O marido demonstra uma extrema preocupação com as impressões que o outro possa ter dele: chato, velho, monótono, didático. Demonstra também que não conhece bem a mulher com quem viveu, tendo dela somente “impressões”. Acostumaram-se um ao outro e apagaram as emoções de seu cotidiano, e emocionar-se é associado à instabilidade, à volubilidade e ao uso de drogas. Este conto remete, portanto, à superficialidade das relações tecidas no silêncio. A mulher, confirmando a noção trabalhada por Bauman (2001), descarta um relacionamento que não lhe serve mais, como um bem de consumo; e o homem, mais apegado ao valor da realidade por ele imaginada, não sabe como lidar com o fato de ter sido trocado e, portanto, descartado.

Ao sair da casa, com um gesto compreensivo, o rapaz deixa o marido com a sensação de que nada ocorrera como ele havia planejado, uma vez que os rompantes de sentimentalismo tidos durante a conversa, inclusive o vaticínio de que Irene destruiria a vida do rapaz, fugiram da aparente civilidade. Escapando do verniz daquilo que tecera, o narrador permite-se sentir, e isto leva a um terreno desconhecido e perigoso, mas ele não percebe que a moldura criada foi o que o levou a perder Irene e a se colocar na situação patética que enfrentara. Fugir da moldura significa, aqui, verbalizar sentimentos. A sensação de ridículo advém, provavelmente, da falta de hábito de expressar seus pensamentos e, movido pela dor de ter sido descartado, o homem ultrapassa as fronteiras do que não deve ser dito.

O conto seguinte, *A Margarida Enlatada*, tem como tema a superficialidade das relações e a coisificação das situações. Um empresário, passando perto de um beco, avista algo em um campo abandonado: margaridas. O narrador já antecipa o perfil da personagem: “Margaridas não o comoviam, porque não o comoviam levezas.” (ABREU, 2001, p. 155) Contudo, as margaridas inesperadas lhe chamam a atenção, não pela leveza, como poderia

se supor, mas por uma ideia que lhe plantam na cabeça. Ideia fixa que o atormenta até que movimente toda a estrutura de sua importante empresa para o grande evento comercial que imaginara a partir das margaridas: uma série de propagandas que induziriam o público a querer margaridas e, finalmente, à compra de todas as margaridas e de suas sementes, para que ele fosse detentor exclusivo das possibilidades de exploração comercial da flor.

Neste momento, o espaço de fuga da solidez urbana é coisificado. Nada resiste ao avanço da ideologia da mercadoria, nem mesmo um campo de margaridas que, devido à poesia que traz em si, deveria ser visto, como em outros contos, como espaço edênico e de fuga. O empresário vale-se aqui da perspicácia que o faz perceber que, nas grandes cidades, o isolamento e a mesmice afogam os seres humanos que precisam de algo que os ajude a tecer suas verdades:

Sem saber exatamente por que, ficou pensando em algumas notícias que havia lido dias antes: o índice de suicídios nos países superdesenvolvidos, o asfalto invadindo as áreas verdes, a solidão, a dor, a poluição, a loucura e aquelas coisas sujas, perigosas e coloridas a que chamavam jovens. De repente, a luz. Brotou. Deu um grito. (ABREU, 2001, p. 156)

Para suportar a ansiedade de sua grande empreitada, o homem precisa recorrer a “bolinhas” para conseguir superar a tensão de que não pode perder tempo, numa clara alusão à escravização do homem urbano à rotina e a necessidades materiais, bem como à escravização aos medicamentos que entorpecem os sentidos e, portanto, ajudam a suportar a vida. As margaridas são um sucesso de vendas, os consumidores, assim como os robôs de contos anteriores, “Consumiam. Consumavam.” (ABREU, 2001, p. 158) de forma desenfreada enquanto o empresário enriquecia. Ele larga a mulher, troca-a por ícones da fama, inebriado por ser famoso. A mídia o transforma em um guru, um sábio, até que outro empresário tenha a ideia de explorar seu filão com avencas, afirmando que “margaridas já eram”. A perda da notoriedade remete a Robhéa que, passado o interesse momentâneo e descartável que despertara, vê-se esquecida. Caio faz uma interessante crítica à sociedade que valoriza as relações como bens de consumo.

Assim como o empresário que trocara a esposa por outras mulheres, a reencontra em um campo e lhe pergunta se buscava margaridas, ela lhe responde: “Já era.” (ABREU, 2001, p. 160) Ela estava migrando da moda das margaridas para a febre das avencas com a

mesma volubilidade demonstrada por seu ex-marido anteriormente. Não há diálogos que pontuem nem mesmo mágoa pela situação de ruptura vivenciada pelo casal.

Impossibilitado de encantar-se com a leveza, o empresário somente enxerga oportunidades de materialização, de ganhos e lucros, ao passo que a população, carente de significados, compra desenfreadamente, mostrando a triste cadeia da superficialidade moderna e urbana.

O penúltimo conto, *Do outro lado da tarde*, retrata a cena de dois enamorados que ficam presos em uma roda gigante. Presos, sem luz e sem outra opção, acabam por conversar, e este ato faz com que ultrapassem os limites das supostas máscaras que precisam usar para conservar-se dentro do campo do que é permitido, sem escapar da perfeição engendrada para que tudo seja feliz. O final do conto remete à ideia de que esta transposição é interdita e que, caso aconteça, a separação é inevitável: não se pode permanecer ao lado daquele cuja interioridade seja penetrada: “Qualquer coisa assim: depois daquela nossa conversa – depois daquela nossa conversa na chuva, você nunca mais me procurou.” (ABREU, 2001, p. 165)

Neste conto, o espaço da roda gigante é a dimensão oculta que tira as personagens do chão. Neste espaço que não é a realidade é possível falar, é possível verbalizar sentimentos, mas a volta ao mundo real os impele a emudecer novamente.

O último conto, que nomeia o livro, *O Ovo Apunhalado*, é hermético e alucinante, trazendo uma sequência de cenas surreais e oníricas, que se sobrepõem sem, aparentemente, comunicar significado algum. A música sugerida pelo autor para a leitura, *Lucy in the Sky with Diamonds*, carrega em si a sugestão de entorpecimento, capaz de, como apontado em muitos contos do livro, levar o indivíduo a uma sensação de liberdade e, portanto, de felicidade.

Sucedem-se cenas eróticas, caóticas, urbanas, permeadas de dificuldades de comunicação e de rapidez. Ao final, personagem e ovo se fundem e não mais o ovo, mas a personagem é quem sangra, tendo a perfeição lisa de sua superfície de ovo violentada pelo punhal.

O último conto é emblemático, uma vez que mostra a violência a que estão submetidos aqueles que vivem nos duros universos imóveis de Gama. O ovo, símbolo do nascimento e da vida, é apunhalado e maculado, assim como aqueles que tentam sair de

suas cascas vazias para tentar ver o que há do lado de fora de suas vidas cuidadosamente tecidas.

Pode-se perceber, ao longo das análises dos contos de “O Ovo Apunhalado”, certa repetição de temas e motes, assim como anunciou o próprio Caio no prefácio à edição revisada. Contudo, esta repetição soa premeditada, articulada dentro de uma construção pensada para conduzir o leitor ao longo de três planos, alfa, beta e gama, até que as verdades neles expostas quase sufoquem o leitor.

Em *Alfa*, temos um panorama de personagens solitárias, mas conscientes de sua solidão, das amarras às quais estão submetidas e, principalmente, o autor nos leva a perceber que ver a verdade, enxergar a realidade, implica a perda de uma inocência que se mostra, em *Gama*, o porto seguro daqueles que tecem suas vidas como a superfície lisa, perfeita e segura da casca de um ovo. Esta superfície, em geral, só pode ser quebrada por seres especiais, os “assinalados” dos contos de *Beta*, que mostram que a revelação da verdade proposta na primeira parte só se dá aos iniciados da segunda, caso contrário, a vida acaba sufocando os seres, como os personagens da terceira e última parte. Tudo articulado e organizado de forma surpreendentemente lógica.

Vemos também que é forte a presença do ambiente urbano, sufocante, opressor e que empurra os indivíduos ao isolamento, à solidão e à escravização pelas estruturas capitalistas, nos dando um belo retrato da época em que estes contos foram concebidos, a década de 1960.

Há também um atrelamento forte de Caio a temas místicos, com uma repetição de símbolos em vários contos, como o número 7, a marca na testa dos assinalados, flores, jardins, a cor azul representando um estado de espírito elevado e a ideia de que é preciso romper com as amarras que nos cegam e ir além. Também há a constante presença das drogas como elemento detonador de um tipo de consciência que conduz a um estado de liberdade e, por conseguinte, de felicidade. Vários destes elementos serão revisitados por Caio em “Morangos Mofados”, seu livro de maior sucesso e um “hit dos anos 80”.

A temática da incomunicabilidade e da instabilidade das relações domina quase a totalidade dos contos. Os narradores, via de regra, são aqueles que, sufocados por tudo aquilo que não verbalizam, acabam expressando através da teia narrativa o que lhes atormenta. Desta forma, verificam-se presentes nesta obra duas tônicas da obra de Caio: a

interdição do discurso e a voz narrativa que cumpre o papel de dar voz aos silenciados. Não temos aqui grupos marginalizados, mas, sim, indivíduos presos à teia da vida urbana, espaço privilegiado pela representação de boa parte dos contos, pessoas submissas a um cotidiano determinado pelas novas relações com o espaço, com o trabalho e com o consumo. Um cotidiano, em suma, opressivo, que deixa, como única forma de escape, os espaços oníricos surgidos nos contos nos quais predomina o universo mágico.

Em “O Ovo Apunhalado” Caio não se mostra aderido à ficção urbana que narra a violência destes espaços, mas sim à violência simbólica à qual os indivíduos são submetidos por essa nova forma de ser e se relacionar. O espaço urbano, pois, começa a se delinear na obra de Caio como um elemento imprescindível para a constituição da representação. A forma narrativa privilegia o discurso dos silenciados e acompanha o ritmo acelerado de sua ansiedade para poder expressar sua angústia. Desta maneira, já neste volume publicado pelo autor, verifica-se que a forma está a serviço do discurso de um grupo de silenciados, colocando-o no patamar definido por Jaime Ginzburg como o narrador pós-moderno.

## Capítulo 4 - Morangos Mofados: espaço de libertação

### 4.1 – Geração 80: a perda da utopia.

“Morangos Mofados” foi publicado em 1982 e é aclamado como o melhor livro de Caio Fernando Abreu. Sua estrutura é complexa, recheada de símbolos e palco do exercício criativo do autor, que mescla diferentes estruturas narrativas ao longo dos dezoito contos que compõem a obra.

No livro, dividido em três partes, *O Mofo*, *Os Morangos* e *Morangos Mofados*, esta última composta somente de um conto que dá título ao livro, Caio tece uma arquitetura que faz com que a obra tenha a unidade de um percurso: da desesperança do mofo à possibilidade de sobrevivência dos morangos.

Na primeira parte, intitulada *O Mofo*, temos nove contos que retratam experiências de isolamento e solidão, como em *O dia que Urano entrou em Escorpião*, uma narrativa permeada pelo incompreensão e pelo desespero de sentir-se só, mesmo estando rodeado de pessoas. São personagens que passam por experiências dramáticas, como em *Pela passagem de uma grande dor*, e que solitários, buscam apoio em amigos, mesmo que pelo fio do telefone. Há relatos sobre o preconceito e a violência social, como em *Terça-feira gorda* e *Os companheiros*, cujas personagens são agredidas, fisicamente em um e silenciosamente no outro, mostrando a exclusão sofrida em virtude da opção sexual. Enfim, são histórias que mostram indivíduos desesperançados, cobertos de dúvidas e cheios de dores, mas, acima de tudo, sem a crença e a esperança de encontrar seu lugar no turbilhão representado pela vida urbana.

Este cenário modica-se na segunda parte, *Os Morangos*, em cujos contos são mostradas pessoas que, mesmo marcadas pelas mesmas situações de *O Mofo*, começam a libertar-se, como a menina que sai da sessão de análise em *Pêra, uva ou maçã?* sentindo-se feliz por descobrir que prefere ameixas. Alguns são capazes, inclusive, de matar para libertar-se, como é o caso do marido que sufoca a esposa em *Caixinha de música*. Outras personagens mostram-se sonhadoras em relação ao primeiro amor, como em *Fotografias*. Os oito contos que constituem *Os Morangos* são o antídoto da dor que paralisa na parte anterior.

O último conto, *Morangos Mofados*, conclui este movimento da desesperança rumo à esperança, quando a personagem desiste de suicidar-se por acreditar que podem haver morangos sob o mofo e que pode haver luz em meio à escuridão que envolve desespero, temática esta, da contraposição entre luz e sombra, que será um dos elementos constitutivos do romance “Onde Andará Dulce Veiga?”.

Caio era um autor que criava muita expectativa acerca de seus livros, sofria de uma espécie de tensão pré-lançamento, com medo da exposição de seus sentimentos mais íntimos e de suas visões de mundo para o público leitor. Jornalista experiente à época do lançamento deste livro, declarava não sentir nenhuma espécie de temor ou de ansiedade antes de um texto jornalístico seu ser publicado, mas sua literatura, essa sim, o desnudava e o deixava inseguro. Em carta à Sonia Coutinho, escrita em 1982, Caio, profundamente decepcionado com as burocracias para a publicação do livro, demonstra seus conflituosos sentimentos em relação à nova produção: “Chama-se “Morangos Mofados”. Eu já achei genial, já achei medonho, já achei insípido, já achei violento: agora estou em plena síndrome de pré-lançamento, não sei mais o que sinto.” (ABREU, 2002, p. 38).

Em carta ao amigo José Marcio Penido, escrita em 1979 e anexa à edição de “Morangos Mofados”, Caio afirmava que ele não iria “encontrar caminho nenhum fora de você. O caminho é *in*, não *off*. Você não vai encontrá-lo em Deus, nem na maconha, nem mudando para Nova York, nem.” (ABREU, 2005, p. 153), indicando que a escrita é algo proveniente da subjetividade do artista, algo íntimo, o que explicaria sua sensação de ver-se desnudado pelos leitores. Esta afirmação também explica o movimento empreendido por várias personagens deste livro: é dentro de si que cada uma delas parece encontrar o caminho para sair do mofo.

Mais adiante, ele afirma:

Isso é escrever. Tirar sangue com as unhas. E não importa a forma, não importa a “função social”, nem nada, não importa que, a princípio, seja apenas uma espécie de auto-exorcismo. Mas tem que sangrar a-bun-dan-te-men-te. Você não está com medo dessa entrega? Porque dói, dói, dói. É de uma solidão assustadora. A única recompensa é aquilo que Laing diz que é a única coisa que nos salva da loucura, do suicídio, da auto-anulação: um sentimento de glória interior. Essa expressão é fundamental na minha vida. (ABREU, 2005, p. 154)

Caio vivia um momento em que escrever havia se tornado algo sagrado, momento em que se dedicava à escrita sob a forma de uma grande entrega e para ele, escrever tinha

que doer, pois era da dor que nasciam as grandes obras, como afirma ao citar a obra de Clarice Lispector e a dor que o acometia ao lê-la. “Morangos Mofados” é, pois, fruto deste sangue abundante em que se transformou o processo de escrita do autor, emoção pura, mesmo que a mais negra e melancólica.

Há ainda uma espécie de pretensão mística a respeito de suas obras. Caio acreditava que a inspiração vinha de algo maior que nem ele mesmo saberia explicar o que era ou de onde vinha, conforme afirma para José Marcio acerca do final do conto *Morangos Mofados*: “Tem um fim lindo, positivo, alegre. Eu fiquei besta. O fim se meteu no texto e não admitiu que eu interferisse. Tão estranho. Às vezes penso que, quando escrevo, sou só um canal transmissor.” (ABREU, 2005, p. 156)

Caio sabia ser este seu melhor trabalho e escreveu para a mãe, Nair Abreu, em 1982:

Terça passei na editora para ver a capa do livro novo. Fiquei chocado, é bonita mas meio terrível: uma cidade enorme e meio vazia, como depois de uma explosão nuclear, com um céu escuro, dramático, meio apocalíptico por cima. E um dia nascendo. Os editores estão acreditando muito, espero que dê certo. Acho que é meu melhor livro, mas é também o mais terrível – porque é preciso falar claramente sobre certas coisas, é preciso alertar as pessoas para as vidas erradas que levam, a alimentação errada, as emoções erradas, os relacionamentos errados. Não quero ser dono da verdade, mas aprendi algumas coisas nesses anos – pode parecer ambicioso, mas de repente gostaria de ajudar a transformar esse mundo numa coisa melhor. (ABREU, 2002, p. 62-63)

Sabia também do caráter introspectivo e intenso de sua nova obra, o que fica estampado na capa da primeira edição da Brasiliense: o apocalipse. Interessante é notar que já em “O Ovo Apunhalado” a imagem do fim do mundo, da robotização da população e do medo de uma grande peste se faziam presentes e seriam bastante fortes em seu último romance. O medo, portanto, da solidão, do fim da civilização e da perda de todas as referências era constante tanto em Caio quanto na sociedade brasileira da década de 80.

Em um texto que abre “Morangos Mofados”, Heloisa Buarque de Hollanda sintetiza a relação entre a obra do escritor e a geração que ela retrata:

No Hoje é dia de rock, se não me falha a memória, um forte contingente jovem vislumbrou formalmente a viagem para o outro lado da margem, que oferecia naquela hora uma atração irresistível enquanto espaço de construção de um possível novo mundo, *strawberry fields forever*. Pois bem, “Morangos Mofados” fala desse tempo, de seus atores, das expectativas e dos resultados dessa viagem. Assim como numerosos relatos, que ultimamente vêm



surgindo, falam da opção da viagem dessa geração, a luta armada. (HOLLANDA, 1982, p. 8)

A crítica aponta que esta geração, os chamados órfãos da utopia, não tinha mais pelo que lutar, uma vez que a geração anterior (das décadas de 70 e 60), havia esgotado estas possibilidades através da luta armada. Para Hollanda, esta é uma das marcas deste período, o desalento provocado pela falta de ideais. A ficção de Caio surge, então, não como uma obra que pretenda apontar caminhos ou emitir juízos de valores, mas como um simples relato da desesperança de um período, o que faz com que a obra seja um ícone da representação da geração de 1980. “Através da aparente isenção no recorte de situações e sentimentos, na maior parte dos casos engendrados por uma sensibilíssima acuidade visual (e muitas vezes musical), cresce e se refaz a história de uma geração de “sobreviventes”.”(HOLLANDA, 1982, p. 11)

Abandonando a forma do testemunho, mas distanciando-se do caráter onírico de “O Ovo Apunhalado”, “Morangos Mofados” é também um excelente representante do afastamento da narrativa brasileira do realismo, apontado por José Hildebrando Dacanal, que afirma que

Boa parte do romance brasileiro de temática urbana dos anos 70/80 possivelmente indicaria, em primeiro lugar, a existência de uma clara ruptura dos típicos padrões tradicionais narrativos do realismo/naturalismo e, em segundo, apontaria para o fato de que esta ruptura é homóloga à crise cultural das elites urbanas do litoral num momento em que o país deixa de ser uma sociedade dependente, semicolonial e pré-industrial, para integrar-se – em posição, é óbvio, relativamente secundária, em termos econômicos – no macrossistema comandado pelas grandes nações do Ocidente capitalista. (DACANAL, 2002, p. 70)

Essa ruptura, observada pelo crítico, dá-se no plano da quebra com o que ele chama de “totalidade ética e linearidade narrativa”. Para Dacanal, a linearidade narrativa é afetada à medida que a narrativa torna-se fragmentada, incerta e sem um foco narrativo bem delineado. Ele aponta que tal configuração gera, inclusive, perda de verossimilhança, não pela quebra do pacto com a realidade externa, mas pela “instauração da dúvida como norma geral do mundo, pela descrença em um parâmetro, não apenas ético, mas global, pelo qual se possa aferir a realidade” (DACANAL, 2002, p. 75). Para ele,

O mundo está destroçado e não há como remontar seus estilhaços nem como organizar um etos. As personagens padecem de total desorientação, sendo incapazes de organizar-se a si

próprias e, muito menos, de ordenar o mundo à sua volta. Desesperadas, buscam uma verdade, sem saber se há possibilidade de encontrá-la. Ou nem mesmo a buscam, limitando-se a sofrer ou a protagonizar a desordem, a violência física e moral e a destruição das formas de convivência social. (DACANAL, 2002, p. 75)

A noção de fragmentação e incompletude é parte constitutiva de “Morangos Mofados” e remete à perda da utopia referida por Heloisa Buarque de Hollanda. São personagens sem lugar no mundo e que, tendo perdido as noções de real e concreto, perdem também os referenciais, sentem-se isoladas e solitárias, presas no mofo do qual precisam sair. Daí a necessidade de buscar respostas dentro de si e não fora, uma vez que o mundo tal como conhecíamos antes deste período havia ruído após os horrores da ditadura militar. Para as personagens de Caio, principalmente na segunda parte do livro, só é possível resgatar a noção de unidade e identidade dentro de si mesmas, o fora está desorganizado e caótico, então é preciso buscar novos parâmetros.

Resta a questão: a quem é dada a voz narrativa nestas crônicas do esfacelamento da noção de realidade? Segundo Flora Sussekind (2002), há “uma grande quantidade de “homens sem qualidade”, e de anônimos, vagando pelos romances e contos presentes” (p. 265), remetendo ao eixo principal deste estudo: a questão da representação e das vozes narrativas. Para a crítica literária, a geração de 1980, influenciada pela mídia, alcançou um nível de superexposição do eu e da vida privada, quebrando os limites entre a tradicional divisão público/privado. Este raciocínio vai ao encontro da tese de que, a partir de um determinado ponto em nossa ficção, e na de Caio Fernando Abreu, é na escrita íntima, no desvelamento do que há de mais subjetivo, e não na representação fidedigna do real, que se encontra o caminho para a unidade perdida. Esta unidade, contudo, não se limita ao conceito de identidade iluminista, ela deve ser construída a partir de múltiplos referenciais, posto que o homem pós-moderno é múltiplo e não uno.

É no diálogo com outras formas de arte, com outros paradigmas existenciais que o homem vai poder colar-se e constituir-se, como um construto do que foi, do que é e do que pretende ser, sendo que este caminho, como apontou Caio em suas cartas, deve dar-se de dentro para fora. O autor ainda encontra uma solução narrativa plausível, dar voz aos que estão excluídos do cenário da classe média urbana abastada e que, exatamente por isso, são os que mais sofrem com a perda de referenciais, visto serem personagens marginais, supérfluos, como os chamaria Zygmunt Bauman (2009).

Neste capítulo, pretende-se fazer um levantamento das temáticas abordadas em cada conto e de sua estrutura narrativa, mostrando como a questão do espaço influencia a construção e a evolução dos textos e a quem é dada a voz narrativa em cada um dos contos.

#### **4.2 O Mofo, ou a incomunicabilidade fatal.**

A primeira parte *O Mofo*, retrata indivíduos isolados, solitários e perdidos dentro de si. *O Mofo* bem poderia ser compreendido como o que deteriora as relações, que aprisiona dentro de cada uma das personagens de Caio a dor de se saber só.

A ambientação dos contos é bastante forte e significativa: música ao fundo, em geral, lenta e depressiva, fumaça de cigarro e o entorpecimento causado pelo álcool. Percebe-se também uma forte oposição entre o dentro e o fora; o dentro, seja de si mesmo, seja de apartamentos perdidos no meio da selva de pedra da cidade grande, remete a situações de aprisionamento, de isolamento e de solidão; o fora aparece, muitas vezes, através de janelas, carregado de luz e ar fresco, muitas vezes, de vida e agitação. Nesta composição, a construção da cidade é bastante importante, cada conto bem poderia ser visto como uma cena ocorrendo dentro de um apartamento qualquer, perdido em um grande centro urbano, e estes apartamentos formariam entre si uma teia de ninhos que guardam seres isolados e incompreendidos, sendo este sentimento a única coisa que une as personagens.

As cenas se desenvolvem a partir da noção de incomunicabilidade, seja porque não há um interlocutor para a personagem, seja porque este interlocutor, quando presente, não consegue mostrar-se vinculado ao sofrimento expresso. Não há diálogos efetivos, não há compreensão entre as partes envolvidas nas situações pintadas por Caio. Em alguns contos, personagens dialogam consigo mesmas, imersas em si próprias, em busca de respostas para algo que as atormenta, mas esta jornada é quase sempre vã, as respostas não surgem e não é possível encontrar eco nem mesmo dentro de si.

A narrativa é intensa. Caio abusa da omissão de sinais de pontuação, de palavras escritas em caixa alta, como se expressassem gritos, da divisão silábica de palavras que saem das personagens que as pronunciam dessa forma para, mais uma vez, tentar se fazer compreender. Elipses e períodos incompletos também contribuem para a construção da

sensação de incompletude do discurso, corroborando a tese de Jaime Ginzburg de que a forma elíptica, densa e, por vezes, histriônica, se alinha à necessidade de expressar algo que, de outra maneira, não poderia ser dito. A construção linguística de Caio torna-se viva, portanto, e constitutiva da posição ocupada por estas personagens que precisam, uma vez tendo adquirido voz, fazer-se ouvir e compreender.

Em *Pera, Uva ou Maça?*, temos uma marca da hifenização, processo bastante comum na escrita de Caio: “Alguém me disse que não-são-degradáveis-e-que-eu-deveria-ter-uma-atitude-mais-ecológica”. (ABREU, 2005, p. 103) Em *Além do Ponto*, a ausência de pontuação contribui para a imersão do leitor nos pensamentos da personagem, acelerando a narrativa em discurso indireto livre: “depois de abrir a porta ele diria qualquer coisa tipo mas como você está molhado” (ABREU, 2005, p. 46). Todas estas marcas contribuem para a formação de um estilo de escrita bastante marcante.

De alguma maneira, cada personagem busca a completude, que, em alguns contos, como *Terça-feira gorda*, poderia estar na manifestação da compreensão por parte de um outro. Em outras narrativas, como *Além do Ponto*, a busca desta completude dá-se através de uma imersão na interioridade das personagens, que buscam o diálogo consigo mesmas. Ainda há contos, como *O dia que Urano entrou em Escorpião*, nos quais a busca se concretiza na contemplação do espaço, visando o exterior, onde há luz e vida e, talvez, respostas para os questionamentos que em espaços interiores (físicos ou psíquicos) não se concretizam.

Cada conto é recheado de forte simbologia, não se abre em apenas uma leitura. As referências são inúmeras: à literatura mundial, à astrologia e a personagens históricas ou sociais da época em que os contos foram escritos e eles são sempre dedicados a alguém que se relacionou com Caio ou que tenha sido importante para ele.

O primeiro conto, intitulado *Diálogo*, retrata o vazio de uma conversa entre duas pessoas. O título, ironicamente, remete ao que não há entre as duas personagens, chamadas de “A” e “B”, vozes sem nome perdidas no discurso direto armado pelo autor a fim de mostrar uma conversa sem meio, apenas começo e fim que se repetem, como diz a nota ao fim do conto, *ad infinitum*. A primeira frase, “Você é meu companheiro”, dita por “A”, é também a última, dita por “B”, fechando uma conversa sem nexos, na qual “A” mostra o desejo de se entregar, de ser e ter um companheiro, provocando o medo e o assombro de

“B”, que desconversa, finge que não entende, enreda-se num vai e vem de frases sem nexos que recheiam as duas pontas do conto, marcadas pela afirmação “Você é meu companheiro”. A estrutura narrativa, sem a intermediação da figura do narrador, não mostra sentimentos nem cenários, o que não é necessário, pois as próprias falas, marcadas pela incerteza e pelo medo cumprem este papel.

A interdição do discurso aqui fica implícita: uma das personagens tem medo de se entregar, de se enredar naquela pergunta simples, mas que pode envolver um grau de comprometimento imenso, caso a relação entre as duas pessoas seja efetivada. O medo desta concretização, não imposto pelo exterior, mas nascido da interioridade das personagens, interdita estes discursos.

O segundo conto, *Os sobreviventes*, narrado em primeira pessoa, mostra uma cena entre dois amigos que revivem, em poucas páginas, suas trajetórias de vida. A amiga, cujas palavras saem de forma confusa, em discurso indireto livre, afoga-se em autocomiseração, confirmando o título de “órfã da utopia”, de Heloísa Buarque de Holanda (1982). Suas palavras misturam-se às do narrador-protagonista, fundindo os sentimentos dos dois, vítimas de tentativas infrutíferas de relacionamentos e utopias. Ela lhe sugere uma viagem ao exótico Sri-Lanka, de onde suscitaria inveja e admiração pelo destino pouco usual, enquanto ela continuaria ali, afundada em sua vida medíocre, vencida pelo capitalismo que lhe impôs a derrota final:

Quanto a mim, a voz tão rouca, fico por aqui mesmo comparecendo a atos públicos, pichando muros contra usinas nucleares, em plena ressaca, um dia de monja, um dia de puta, um dia de Joplin, um dia de Teresa de Calcutá, um dia de merda enquanto seguro aquele maldito emprego de oito horas diárias para poder pagar essa poltrona de couro autêntico onde nesse exato momento vossa reverendíssima assenta sua preciosa bunda e essa exótica mesinha-de-centro em junco indiano que apoia nossos fatigados pés descalços ao fim de mais outra semana de batalhas inúteis, fantasias escapistas, maus orgasmos e crediários atrasados. (ABREU, 2005, p. 25)

A conversa ocorre neste ambiente aparentemente requintado, com luxos comprados pelo salário que a personagem desdenha, fruto de seu trabalho em uma empresa multinacional. Verifica-se aqui que a vida comum, com trabalho e salário, é vista sob um ponto de vista negativo, à medida que aprisiona os indivíduos, sendo esta a mesma perspectiva apresentada em “O Ovo Apunhalhado”: aprisionamento e mediocridade. Há a menção à embriaguez da personagem e também à fumaça de cigarro que impregna o

ambiente, atmosfera característica dos contos de “Morangos Mofados” e de obras posteriores, como “Onde Andará Dulce Veiga?”, nas quais as personagens frequentemente fumam e bebem muito.

O título remete à ideia de sobrevivência, mas não de forma positiva. A sobrevivência não os levou a nada, não lhes trouxe nada. Sobreviveram, talvez, a uma época de efervescência cultural, de agitação política, de sonhos e utopias, mas nada de sólido foi construído, tudo parece ter sido em vão e só deixou um grande vazio que faz com que tenham uma visão amarga dos arroubos da juventude:

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

O painel (pseudo)cultural mostra o ideário de décadas, as bandeiras revolucionárias carregadas por muitos, mas as personagens encontram-se perdidas, sobreviventes, talvez, de si mesmos. A amiga afirma: “Já li tudo, cara, já tentei macrobiótica psicanálise drogas acupuntura suicídio ioga dança natação cooper astrologia patins marxismo candomblé boate gay ecologia, sobrou só esse nó no peito, agora faço o quê?” (ABREU, 2005, p. 27) Não há esperança, não há saída. A enumeração caótica e sem pontuação acelera a lista de tentativas infrutíferas, conferindo velocidade e desespero à narrativa. Ao final, a náusea, não a sartriana, mas a náusea da ressaca proveniente da overdose de sentimentos depressivos, e então, o narrador sente que precisa fugir de tudo aquilo que a amiga traz à tona, pois o excesso de verdade, a transposição das fronteiras que delimitam o discurso interdito, pode romper sua falsa ilusão de sobrevivência:

Mas, eu quero dizer, e ela me corta mansa, claro que você não tem culpa, coração, cáimos exatamente na mesma ratoeira, a única diferença é que você pensa que pode escapar, eu quero chafurdar na dor deste ferro enfiado fundo na minha garganta seca que só se umedece com vodca (...) (ABREU, 2005, p. 27)

Quem sobreviveu? Ela, que sobrevive à dolorosa agonia da consciência do vazio, ou ele, que foge da náusea? “Me deseja uma coisa bem bonita, uma coisa qualquer

maravilhosa, que me faça acreditar em tudo de novo, que nos faça acreditar em tudo outra vez” (ABREU, 2005, p. 29).

Para escapar do tormento da amiga, a personagem foge deste ambiente, através do elevador, situando o espaço onde a narrativa ocorre como um apartamento no bairro carioca do Leblon. Ele sai do apartamento dizendo expressões como “Axé” e “Odara”, cujo significado remete a energias e pensamentos positivos, desejando deixar para trás a realidade que a amiga lhe jogara na cara. O espaço interno é colocado como o espaço do sufocamento, enquanto que a saída para as luzes do Leblon indica a liberdade. Ao contrário de “Limite Branco”, no qual o espaço da casa era visto como espaço mítico e de conforto, os apartamentos nas cidades são sufocantes e não sugerem o aconchego.

O diálogo entre os dois não mostra a fala ou os pensamentos do homem, apenas os da mulher, indicando que o diálogo não se concretiza. Ele não compartilha ou se solidariza com os sentimentos da amiga, apenas os ouve e foge, deixando-a imersa e isolada em seu apartamento/ninho, enquanto ele foge para as luzes da cidade. É interessante observar que a focalização narrativa reforça a incompletude do diálogo, pois, ao marcar a ação pelo ponto de vista do homem, somente se percebe a mulher pelo que ele relata de seu discurso e, ao mesmo tempo, não se tem acesso ao interior desta personagem masculina, vedado pela sua incapacidade de verbalizar sentimentos.

O terceiro conto, *O dia em que Urano entrou em Escorpião*, utiliza referências astrológicas e tom profético messiânico, com a figura do rapaz de vermelho que adentra o apartamento onde três amigos procuram manter-se livres do sábado à noite. Ao entrar na sala, ele anuncia a entrada de Urano em Escorpião, fenômeno astrológico ocorrido no período de 21 de novembro de 1974 a 17 de novembro de 1981. Segundo a astrologia, este período compreendeu o apogeu da revolução sexual e dos costumes e hábitos vigentes até então. Anterior à descoberta do vírus da AIDS, alguns astrólogos associam a entrada do planeta em Escorpião a um momento de profunda impetuosidade e quebra de paradigmas.

Com focalização narrativa externa, o conto inicia com o rapaz de vermelho, irrompendo bruscamente a sala de um apartamento onde três jovens entretêm-se com a leitura, numa espécie de refúgio do mundo exterior. A entrada do rapaz de vermelho e seu tom profético ao anunciar a entrada de Urano em Escorpião vem atrapalhar a calma construída entre o refúgio das quatro paredes do apartamento, um ninho de segurança em

meio ao possível turbilhão de oportunidades e tentações oferecidas pela cidade lá fora. Eles, a princípio, tentam ignorar o rapaz, “talvez não tivessem entendido direito, ou não quisessem entender” (ABREU, 2005, p. 30). A atitude de renúncia não é natural, o grupo parece esconder-se do que os ronda lá fora e do que a entrada do astro no signo de Escorpião pode representar:

Era sábado à noite, quase verão, pela cidade havia tantos shows e peças teatrais e bares repletos e festas e pré-estreias em sessões da meia-noite e gente se encontrando e motos correndo e tão difícil renunciar a tudo isso para permanecer no apartamento lendo, espiando pela janela a alegria alheia ou tentando descobrir alguma lasca de carne nas sobras frias da galinha do meio-dia. Uma vez renunciado ao sábado, os três ali ouvindo um velho Pink Floyd baixinho para que, como da outra vez, os vizinhos não reclamassem e viessem a polícia e o síndico ameaçando aos berros acabar com aquele antro. (ABREU, 2005, p. 30)

Há a contraposição dos espaços, o dentro, seguro de tudo, e o fora, murmurante e agitado, vivo, mas que representa aquilo do que se deve fugir. A alegria alheia deve ser espiada através da janela, numa atitude de alguém que se intromete em algo que não lhe pertence. A alegria não é para aquele grupo que deve permanecer à margem, pois, como menciona o narrador, simpático ao grupo, como nota-se pelo tom empregado, caso saiam da regra, os vizinhos podem reclamar do antro, palavra forte que determina que o espaço dividido pelos três não é aceito, mas é observado. O trecho indica também que já houve outras tentativas de libertação, frustradas pelos vizinhos que os acusam de comportamento inadequado, no antro.

Cada um dedica-se a uma atividade, e todos procuram encetar uma conversa aleatória, sobre assuntos quaisquer. A moça com o livro nas mãos cita, então, Ernest Becker, num trecho sobre a loucura daqueles que tentam se esquivar de si mesmos. “Literalmente entrega-se a um esquecimento cego através de jogos sociais, truques psicológicos, preocupações pessoais tão diferentes da realidade de sua condição que são formas de loucura.” (ABREU, 2005, p. 31) Neste trecho percebe-se, mais uma vez, que a interdição do discurso é proveniente de motivações externas, é melhor calar e ignorar para não ser rotulado como o louco, aquele que deve ser, definitivamente, excluído.

O rapaz, numa atitude desesperada pela negação do grupo de amigos em ouvi-lo, ameaça jogar-se da janela. Sua atitude desperta o grupo do transe construído para suportar a negação da realidade. Para consolar o amigo, aumentam a música, fumam um baseado,



tomam um chá e, ao receberem a visita do síndico, respondem simplesmente que nada mais importa, pois Urano está entrando em Escorpião. O conto finaliza com um tom diferente dos demais que compõem o Mofo, mais positivo e luminoso. O rapaz, ao ouvir as palavras da amiga, acalma-se e sonha que “deslizava suavemente, como se usasse patins, sobre uma superfície dourada e luminosa” (ABREU, 2005, p. 35). A luminosidade e as palavras da amiga indicam que a libertação prenunciada pela conjunção astrológica começa a ocorrer naquele espaço, mesmo sob o olhar de condenação dos vizinhos. Assim como algumas personagens de “O Ovo Apunhalado”, verifica-se que este grupo não pertence à “comunidade de semelhantes” formada pelos moradores do prédio, eles são os supérfluos, os que poderiam ser eliminados para melhorar a qualidade de vida dos demais. Contudo, eles, ao contrário das personagens da obra anterior, têm consciência de seu não-pertencimento e tentam adequar-se para não serem mais marginalizados.

Em *Pela passagem de uma grande dor*, retoma-se a ambientação urbana, o clima *noir* do apartamento do narrador e a apresentação dos indivíduos isolados dentro da cidade imensa que se coloca entre as personagens que só se alcançam através do telefone, mas mesmo assim, numa conversa onde não há interação entre as partes.

O diálogo infrutífero do primeiro conto e as tentativas de comunicação vazias de *Os Sobreviventes* e de *O dia em que Urano entrou em Escorpião* são retomados no quarto conto numa estrutura narrativa que utiliza o discurso direto mais uma vez para mostrar a distância entre aqueles que conversam, mas com um narrador que pouco revela e nada se intromete no curso da história. São, mais uma vez, as próprias personagens que se revelam: a necessidade de conforto da amiga em choque com a aparente inacessibilidade do amigo que, fechado no ambiente escuro do apartamento, não capta a real essência do desespero da personagem que precisa desabafar, mas não encontra o conforto buscado.

Neste conto, vemos uma descrição mais detalhada dos espaços do que nos contos anteriores, e os apartamentos surgem como lugar de esconderijo, como em *O dia em que Urano entrou em Escorpião*, mas também como espaço de solidão e isolamento e de contraste com a vida da cidade que escoia do lado de fora.

Do lado de dentro, há o ambiente coberto pela fumaça do cigarro, os elementos decorativos que mostram seu desgaste pelo tempo: “Continuou sentado sobre a velha almofada amarela, cheia de pastoras desbotadas com coroas de flores nas mãos” (ABREU,

2005, p. 36) e a música, agradavelmente depressiva, constituindo um pano de fundo solitário e triste que acentua o isolamento do indivíduo dentro deste pequeno espaço perdido na imensidão da cidade. A música que toca, “Desespero agradável”, mostra a familiaridade da personagem com este sentimento, a ponto mesmo de sentir-se agradavelmente confortado por ele. A luz do ambiente é flutuante, “as vibrações coloridas da televisão sem som, fazem a sala tremer e flutuar, empalidecida pelo bordô mortiço da cor de luxo de um filme antigo qualquer” (ABREU, 2005, p. 36), e combina-se à luz da cidade, “A luz de mercúrio da rua varava os orifícios das cortinas de renda misturando-se, azulada, à cor meio decomposta do filme.” (ABREU, 2005, p. 36). O ambiente desorganizado, com capas de discos espalhadas pelo chão, dão o tom de desalinho do apartamento e, sendo este a representação da interioridade dos indivíduos, o ambiente descuidado reflete o estado de alma atormentado de quem o habita. A planta que roça a perna da personagem quando esta levanta para atender o telefone sempre esteve ali, incomodando-a, mas a atitude de inércia não lhe faz mudar seu ambiente, transformá-lo, “Preciso trocá-la de lugar, lembrou, como sempre.” (ABREU, 2005, p. 36). Tudo parece confortavelmente fora de lugar, descuidado, como o cinzeiro cheio e a caneca suja perdidos no chão.

O descuido com o espaço demonstra-se também na atitude da personagem que atende o telefone. Sua falta de interesse pelo que a amiga tem a lhe dizer mostra o cansaço, a monotonia, assim como o apartamento onde habita. A personagem está presa à rotina, precisa acordar cedo no dia seguinte, mas tenta fugir “cheirando” um pouco e se desintoxicando com chá. O vazio da conversa espelha o vazio da personagem. A contínua necessidade de repetição daquilo que foi dito indica a pouca relevância do que está sendo falado e a falta de conexão entre os dois.

A focalização narrativa, mais uma vez, deixa em destaque as próprias personagens imersas em sua incapacidade de dialogar. Esta estratégia acaba se tornando elemento importante da construção narrativa, uma vez que não há intermediários, as personagens somente se mostram através de suas próprias palavras, o que as torna mais desoladoras. O narrador limita-se a descrever a desolação do espaço de forma tão contundente que se faz desnecessário relatar a interioridade das personagens, ficando implícita a distância entre eles.

No conto seguinte, *Além do Ponto*, a personagem tenta encurtar essa distância caminhando pela cidade em busca do conforto do outro. Um sujeito anônimo que caminha pela cidade escura, fria e chuvosa, sem dinheiro, contando trocados, tendo que escolher entre tomar um táxi ou comprar cigarros, indo ao encontro do outro, também anônimo. Esta personagem concretiza a teoria de Flora Sussekind no que diz respeito à legião de anônimos que habita a ficção desta geração, bem como as personagens anteriores, sem nome, simples moradores de uma metrópole que não lhes confere identidade digna de nota.

Com focalização narrativa interna, quase um fluxo de consciência, o relato acompanha a velocidade das passadas da personagem que caminha. Mais uma vez, a personagem se apresenta numa atmosfera escura, imersa em sua preocupação com a aceitação do outro, tentando mostrar que não andava sem dinheiro, mas andava, que não andava insone, mas andava, que não andava relaxando, mas andava, até que se dá conta que o que não queria era que o outro soubesse verdadeiramente quem ele era.

A dura consciência que atravessa a personagem a faz querer voltar, mas ele se dá conta que havia passado além do ponto de onde se pode voltar, a busca não pode mais ser interrompida, nem mesmo sob pena de revelar-se ao outro, “hesitava, mas ia indo, no meio da cidade como um invisível fio saindo da cabeça dele até a minha” (ABREU, 2005, p. 47). Em meio à caminhada, a queda, o dente quebrado, o cheiro de álcool da garrafa que se estilhaça no chão e a descoberta da porta fechada, da possível inexistência deste outro que poderia lhe acalantar a solidão.

O indivíduo que caminha em meio à cidade, em busca de um outro talvez imaginado, existente somente dentro de sua cabeça, dentro de seu desejo de não ser ver só naquele espaço inóspito, resume a ideia da solidão em que se encontram as personagens de Caio. Mesmo quando saem de seus casulos de proteção, caminham, procuram o outro que não está lá, ou, como nos contos anteriores, quem está do outro lado da linha, mas é refratário aos pedidos de socorro ou à expressão dos sentimentos daquele que o busca.

Neste conto, contudo, o conforto e a segurança seriam encontrados do lado de dentro da porta que não se abre, em oposição ao anonimato da cidade escura, úmida e chuvosa. Este indivíduo, neste cenário, não tem nome e caminha pelo espaço urbano ao mesmo tempo em que seus medos e temores desfilam em sua mente. Não há resposta na

porta em que bate, nem tampouco dentro de si. Não há diálogo possível, nem conforto a ser alcançado.

A situação pontuada de ausências e da mudez do outro é também o tema central do conto seguinte, *Os companheiros*, narrado em terceira pessoa por um narrador que tenta explicar ao leitor como aquela história poderia ser contada, explicando que o cerne da questão seria Ir Direto Aos Fatos, assim grafado. Contudo, nenhuma das alternativas apresentadas parece modificar o fato de que naquele ambiente, todos estão sós.

Cada personagem é nomeada por alguma característica sua, grafada em letras maiúsculas. Surgem, assim, o De Camisa Xadrez, a Médica Curandeira (com Certo Ar Sofrido De Mulher Com Mais de Trinta Anos Que Já Passou Por Muitas Barras), o Ator Bufão, o Jornalista Cartomante e a Moreninha Brejeira. Estão ausentes o Marinheiro Frustrado e o Marido Ideal. A aparente personalização conferida pelas maiúsculas esconde, na verdade, a desidentificação destas personagens. Elas não têm nome, não são ninguém, são apenas anônimos que podem ser identificados por suas características pouco relevantes.

Estão todos em uma casa, resguardados dos morcegos que rondam a casa, e, provavelmente, de pensamentos e atitudes que arriscariam a estabilidade do ambiente confortavelmente construído, assim como os jovens do apartamento do conto *O dia em que Urano entrou em Escorpião*.

A casa é descrita como um ambiente que “comportava sótãos poeirentos, porões sinistros”, lembrando as imagens descritas por Gaston Bachelard acerca da interioridade e daquilo com o que o ser humano não consegue lidar e mantém aprisionado em seus porões. A imagem dos sótãos poeirentos indica a falta de contato com a parte consciente do indivíduo, simbolizado, de acordo com Bachelard, pelo sótão. (ABREU, 2005, p. 52) Do lado de fora a vista da casa é mostrada da seguinte maneira: “tinha sido branca um dia e o gramadinho até mesmo guardasse recuerdos fagueiros de tardes ensolaradas e doguezinhas saltitantes ao pé de raparigas um tanto antigas.”(ABREU, 2005, p. 52)

O espaço de fora é o espaço da liberdade e da luminosidade, mesmo que apenas guardadas na memória da casa, enquanto que o espaço interno é cheio de morcegos, que, como cães de guarda, os impedem de sair e até mesmo de abrir as portas e janelas. Mais uma vez, a oposição entre o dentro e o fora coaduna-se com a ideia de luz e sombra: dentro, o espaço é de opressão, embora possa também ser espaço de refúgio, nunca de aconchego,

e, portanto, escuro; fora, o espaço é luminoso, radiante e pulsante e representa a vida que, em alguns casos, deve ser evitada, sob pena de desacomodar a realidade cuidadosamente construída. Esse movimento de retração pode ser causado tanto por medo quanto por incapacidade de externar e lidar com os sentimentos.

Há referências a marcas de torturas políticas sofridas pela Médica Curandeira, que reforçam a hipótese de silenciamento por medo,

era ainda capaz de exibir na pele torturada as marcas de cigarros acesos, principalmente nos seios e nas coxas, numa espécie de sedução pelo avesso, pelo ideológico, não pelo estético, mas isso só na intimidade mais absoluta, quando estivesse descartada qualquer possibilidade de ser enquadrada em algum tipo de exibicionismo leninista-trotskista.” (ABREU, 2005, p. 53)

Quanto aos outros, permanecem num acordo tácito de silêncio, como se falar ou verbalizar as experiências ou seus pensamentos pudesse libertar os morcegos mantidos cuidadosamente do lado de fora. “Haviam chegado a um ponto em que verbalizar morcegos poderia arruinar tudo, mesmo que nada houvesse a ser arruinado. Mesmo que sequer houvesse morcegos” (ABREU, 2005, p. 54) A atmosfera é de medo do que está do lado de fora, do que os morcegos metafóricos representam. As personagens são como atores num teatro forjado para manter longe aquilo de que não querem se recordar. A incomunicabilidade é tácita e bem-vinda:

Ao mesmo tempo, para todos, era extremamente cômodo e perfeitamente insuportável permanecer assim, no meio do parado, suspeitando voos de morcegos por trás das janelas fechadas daquele quarto onde, quem sabe, apenas as âncoras ancoradas nas paredes poderiam indicar qualquer coisa como – um rumo? E finalmente, por uma longa de série de razões vagas fundas baças tolas ou ainda mais confusas, esse tipo de coisa era praticamente tudo que se poderia dizer sobre eles. Assim lentos, assim amargos, assim surdos, assim fortes até. Sobrevivendo à morte de todos os presságios. (ABREU, 2005, p. 55)

Os sobreviventes deste conto são cercados pelo medo de comunicar-se, de quebrar a zona de conforto estabelecida pelo silêncio e, mesmo juntos, mesmo compartilhando experiências, distanciam-se. Há claras relações entre o silenciamento e as experiências traumáticas vivenciadas pelas personagens, sendo possível relacionar estas experiências ao clima de repressão do Brasil dos anos 70 e início dos anos 80, momento da produção da obra.

Interessante notar que o narrador deste conto comporta-se como escritor que dá vida a uma cena a partir da escrita. A focalização narrativa é externa, mas move-se como se fosse uma câmera de cinema, com pausas dramáticas para que se comente a composição, reforçando a construção de um teatro, ou simulacro, e, portanto, a ideia de falsidade daquele ambiente cuidadosamente construído para passar uma noção precária de conforto.

A distância entre as pessoas é mostrada de forma violenta no conto *Terça-feira Gorda*, narrando um episódio de homofobia. Com focalização narrativa interna, o narrador conta a própria experiência, de forma seca e direta. O encontro com o outro é fortemente erótico, povoado de referências a entidades de religiões africanas. Os dois homens se encontram, se atraem, se drogam e dirigem-se à praia, onde se entregam um ao outro sem preocupar-se com o cenário que os rodeia. Pessoas ao redor fazem provocações, chamando-os de “loucas”, mas, extasiados pela droga e pela atração que sentem um pelo outro, os dois não prestam atenção.

O conto mostra a questão do amor livre, a liberdade conquistada em bailes de carnaval, “não vou perguntar teu nome, nem tua idade, teu telefone teu signo ou endereço, ele disse” (ABREU, 2005, p. 58-59), onde o sexo era praticado somente pelo prazer físico, sem envoltórios emocionais.

Os dois, libertos de qualquer forma de repressão, entregam-se sem medo e sem máscaras, saindo do espaço fechado e compartilhado com os outros foliões para o ambiente aberto da praia:

Lembrei que tinha lido em algum lugar que a dor é a única emoção que não usa máscara. Não sentíamos dor, mas aquela emoção daquela hora ali sobre nós, e eu nem sei se era alegria, também não usava máscara. Então pensei devagar que era proibido ou perigoso não usar máscara, ainda mais no Carnaval. (ABREU, 2005, p. 58)

O grupo que zombava deles retorna e os agride, e o narrador foge. Foge dos agressores, foge da expressão sem culpa do homem com quem estava, “olhando para baixo, vi os olhos dele muito abertos e sem nenhuma culpa entre as caras dos outros homens.” (ABREU, 2005, p. 59), mas foge, principalmente, da própria culpa. Culpa por ter se entregado, culpa por ter fugido e culpa por estar sentindo culpa. Este sentimento é o que o faz fugir e, assim, isolar-se, sendo apenas mais um solitário, sem a compreensão dos outros e nem mesmo a sua própria.

A construção narrativa, além de dar voz a um membro de uma minoria, expõe os sentimentos mais íntimos desta personagem que luta entre o desejo e o medo. A noção de sujeira desenvolvida em “Limite Branco” referente ao sexo é retomada neste conto de forma mais radical e contundente, o que só é possível pela focalização narrativa e pela disposição desta personagem de se despir totalmente de qualquer tentativa de fingimento de sua covardia enquanto relata o episódio. O realismo duro, à moda de Rubem Fonseca, faz sentido, à medida que este homem só seria capaz de chocar e causar reflexão acerca de sua condição se fizesse seu relato sem esconder-se, sem apiedar-se de si mesmo e sem buscar formas de minimizar ou disfarçar a terrível situação na qual se encontra. Importante ressaltar que a cena é narrada de dentro e não por um terceiro que poderia amalgamar ao relato sua percepção de mundo vista de um locus de enunciação diferente do da personagem que narra: o de um homossexual.

O conto seguinte, *Eu, Tu, Ele*, aprofunda a questão da viagem interior e dos desdobramentos de cada indivíduo, onde cada um é múltiplo. O narrador, o Eu, conversa com um outro, o Tu, que, ao longo da narrativa, mostra-se como sendo uma outra face dele mesmo. A personagem foge, mas antes resolve explicar-se para “tu”, tecendo considerações a respeito de um “ele”. A paisagem da fuga é, novamente, vista de uma janela, agora de um trem. O cenário é natural, com ipês amarelos que saem de foco à medida que o trem avança com velocidade. O observador não consegue espiar, nem deter-se naquilo que vê, mas sabe que ali, fora da janela há vida. “Há um excesso de cores e formas pelo mundo. E tudo vibra pulsátil, fremindo.” (ABREU, 2005, p. 61) A vida é o de fora, enquanto o de dentro é sofrimento desdobrado em três faces, a do eu, a do tu e a do ele.

É de dentro que o eu que fala observa as experiências de seu outro, suas experiências amorosas, sua rotina diária e as expõe ao “tu”, a quem pede cumplicidade, talvez porque o “tu” seja também do lado interno, como ele. “Mas te investigo, te busco, te suspeito cúmplice de mim, não dele, porque a tua ajuda é a única que posso esperar, então, insisto sempre se me entendes, e volto a perguntar então, me entendes? assim, me entendes, tu? agora, me entendes, ou nunca?” (ABREU, 2005, p. 63)

Há a sobreposição de imagens, do “ele” relacionando-se com um homem e com uma mulher, enquanto o “eu” não sabe definir a quem pertencem os desejos por um e por outro, colocando o “ele” externo em confronto com o “eu” interno e questionando-se sobre

quem deseja o quê. Seriam os desejos do “ele” falsos, enquanto o “eu” demonstraria aquilo que é verdadeiro, mas está escondido? Sob esse aspecto, a partida poderia ser encarada como uma forma de adormecimento deste “eu”, que é quem verdadeiramente olha para fora e escancara as janelas para deixar entrar a luz quando o “ele” distrai-se. É impossível matar qualquer um dos três, vértices de um triângulo, pois cada um compõe uma parte deste todo em conflito.

No meio de imagens oníricas, surge a desesperança: “Mas – sei, sabes, sabemos – as uvas talvez custem demais a amadurecer. E quase não temos tempo.” (ABREU, 2005, p. 66)

Este também é o tom melancólico do último conto de “O Mofó”, *Luz e Sombra*, título emblemático que resume, de certa maneira, a ideia de contrastes elaborada em muitos dos contos anteriores. Um narrador anônimo novamente se questiona sobre o que virá depois e qual o sentido das coisas. Desde uma janela, observa os telhados.

Deve haver alguma espécie de sentido ou o que virá depois? – são coisas assim as que penso pelas tardes, parado aqui nessa janela, em frente aos intermináveis telhados de zinco onde às vezes pousam pombas, e dito desse jeito você logo imagina poéticas pombinhas esvoaçantes, arrulhando. São cinzentas, as pombas, e o ruído que fazem é sinistro como o de asas de morcego. Conheço bem os morcegos, seus gritinhos agudos, estridentes. (ABREU, 2005, p. 67)

O narrador conversa com um interlocutor oculto e, nesse processo de construção de sentido, tenta, ao mesmo tempo, fazer-se entender e entender-se, mas sabe que este estado contemplativo, esta prisão à inércia da observação pela janela pode levar-lhe a algo grave, talvez à loucura.

O interior do aposento de onde ele fala é escuro, com um tapete verde-musgo que lhe dá náuseas e foi para evitar as náuseas causadas pelo tapete que a personagem buscou interessar-se pelos tetos de zinco que via pela janela, mostrando, mais uma vez, o espaço de fora como o lugar de fuga para aquilo que incomoda no interior. A semelhança entre o tapete verde e o “tapete” de zinco volta a lhe provocar náuseas, até que surgem as pombas, mas estas fazem ruídos que se assemelham a morcegos, mesma figura aterrorizante de *Os Companheiros*.

A personagem cita elementos que remetem ao cenário de cidades onde haja interferência dos processos de industrialização, pois de sua janela não vê “nada, só o cinza



pesado do céu e a fuligem que se deposita aos poucos na beirada da janela. Ao entardecer a fuligem ganha uns tons rosados.” (ABREU, 2005, p. 69) Quando adormece, a personagem tem sonhos (ou visões) de lugares amplos, cuja presença da natureza e de elementos pitorescos do interior lhe faz sentir imensa sensação de liberdade, em oposição à situação de prisão que descreve neste ambiente do qual a janela é seu único contato com o exterior, e, portanto, com a vida. Surge novamente, como em “Limite Branco” e em “O Ovo Apunhalado”, a noção de paraíso edênico e de espaço de felicidade e realização esboçado na natureza ou nas porções que a cidade possa oferecer.

Ele pede ajuda, pede ao interlocutor que o liberte, mas sabe que não há esperanças, que nem o interlocutor, nem ninguém, vai ouvi-lo ou tirá-lo daquela suposta prisão.

Nestes contos, observamos a recorrência de temas como a questão dos espaços, com interiores lúgubres e depressivos em oposição a espaços abertos e naturais que são buscados pelas personagens como uma possibilidade de libertação. A vida não está do lado de dentro, que, em muitos casos, é visto como prisão. O binômio luz e sombra é também presença constante em vários contos.

As personagens não veem saída para sua situação, estão sós e não têm esperança. Não há diálogo possível, talvez porque verbalizar a solidão a faça tornar-se algo real e palpável. A cidade é o pano de fundo da maioria dos contos, cuja presença se materializa através das janelas. Também recorrente é a presença de morcegos, que assustam as personagens e ampliam a sensação de prisão.

Percebe-se que a interdição dos discursos é causada ora pelo medo, ora pela incapacidade das personagens de cruzar o limite que as separa daquilo que possa significar a concretização das relações humanas. Elas são todas incapazes de cruzar esta fronteira e, portanto, permanecem solitárias.

O autor utiliza diversas estruturas narrativas, mas há, nessa primeira parte, uma predominância do discurso em primeira pessoa, com focalização interna, com pontuação particular, próxima ao fluxo de consciência, acentuando a sensação de desamparo e solidão das personagens. Quando temos o caso de focalização narrativa externa, verifica-se que as personagens assumem o primeiro plano, o que só aumenta seu caráter de incapacidade de lidar com suas emoções ou de enunciar os sentimentos, sem a intervenção de uma instância que lhes compreenda mais do que elas mesmas. O que também acontece nas longas

sequências dialogadas, nas quais o discurso é fragmentado, cortado, frequentemente deixado em suspenso.

Quem fala nestes contos são os anônimos de Flora Sussekind (2002), os supérfluos de Zygmunt Bauman (2009) e os sobreviventes da perda da utopia de Heloisa Buarque de Hollanda (1982). As personagens de Caio estão fora do status quo e ganham voz através das narrativas do autor, colocando-se como narradores pós-modernos na perspectiva de Jaime Ginzburg (2012), narrando experiências traumáticas de isolamento que se tornam mais contundentes à medida que são expostas sem restrições por esta galeria de narradores que tentam sobreviver à vida, à melancolia, à cidade e a si mesmos.

### **4.3 Os Morangos, ou é possível ir além do ponto.**

A segunda parte, chamada de *Os Morangos*, traz uma galeria de personagens que se descobrem e, com isso, rompem com o pacto estabelecido com o mofo da primeira parte. Algumas continuam solitárias, mas há esperança. Muitas têm momentos epifânicos, descobrem o verdadeiro sentido de seus desejos ocultos e, se não conseguem se libertar por completo da sociedade que as oprime, como em *O Mofo*, pelo menos têm a certeza do que querem e de quem são e aceitam-se sem culpa. O tom dos contos é positivo e sugere que a continuação das histórias pode não ser feliz, mas as personagens saíram da redoma depressiva na qual se encontravam em busca de vida real, não importando o quanto ela possa ser dolorida.

O primeiro conto desta parte, *Transformações*, traz uma narrativa intimista, com um narrador que acompanha o ponto de vista da personagem principal que se encontra imersa na Grande Falta, um sentimento que “feito febre, baixava às vezes nele aquela sensação de que nada daria jamais certo, que todos os esforços seriam para sempre inúteis, e coisa nenhuma de alguma forma se modificaria.” (ABREU, 2005, p. 75) A sensação de inércia, o mofo da parte anterior, parece dominar o espírito da personagem, que sente seu interior imóvel, apesar do esforço para realizar as movimentações cotidianas, num simulacro de vida para os que o viam, enquanto seu interior, esse sim, permanecia imóvel e invisível. “Veriam e viam, sim, aquela casca reproduzindo com perfeição o externo dele. Tão perfeito que nem ao menos provocava suspeitas.” (ABREU, 2005, p. 76). A personagem está tão

acostumada à Grande Falta que se sente plena em comunhão com ela, acostumado que estava a nada ter, sentindo dor quando dela saía:

Emerso, chafurdava em emoções: tinha desejos violentos, pequenas gulas, urgências perigosas, enternecimentos melados, ódios virulentos, tesões insaciáveis. Ouvia canções lamuriantas, bebia para despertar fantasmas distraídos, relia ou escrevia cartas apaixonadas, transbordantes de rosas e abismos. Exausto, então, afogava-se num sono por vezes sem sonhos. (ABREU, 2005, p. 77)

A bebida e a música remetem ao cenário no qual as personagens da parte *O Mofo* se encontram, conscientes de sua miséria, na qual a personagem de *Transformações* somente mergulha quando sai da zona de conforto do enlace com a Grande Falta. Contudo, diferentemente das outras personagens, algo ocorre que muda essa relação de tácita aceitação da falta, ele vê Outra Pessoa, assim grafado, e dá-se conta que não está mais sozinho. O contato com o outro o retira do letárgico estado da desesperança aceita, e seu interior deixa de ser invisível. A Outra Pessoa trazia em si vida, sangue pulsando e, principalmente, esperança. “Alguma coisa explodiu, partida em cacos. A partir de então, tudo ficou ainda mais complicado. E mais real.” (ABREU, 2005, p. 78)

O título do conto pode ser entendido como a transformação da melancolia que domina a primeira parte da obra em um sentimento de que há, sim, esperança, e esta reside no contato com o outro, no estabelecimento do diálogo e da compreensão. Na sensação de sentir-se visto por dentro e não somente através de máscaras, sendo esse contato o responsável pelo rompimento da proteção que a redoma de angústia representava, uma vez que viver pode ser bem mais complicado do que trancar-se em si mesmo, mas, mesmo assim, muito mais real.

Verifica-se, portanto, que, ao contrário das personagens de “O Ovo Apunhalado” que tecem suas realidades, mas não passam de fugazes momentos de consciência acerca de sua triste condição, nesta parte da obra, elas conseguem agir, rompendo a inércia e deixando de compactuar com o medo de concretizar relações que domina a parte anterior.

No conto seguinte, *Sargento Garcia*, a questão sexual é novamente abordada. O conto é narrado pelo protagonista, um garoto de dezessete anos que se encontra em uma situação de alistamento militar. O Sargento, rude e violento, tenta impor-lhe medo, e o rapaz sente-se desnudo em frente aos companheiros, que estavam na mesma situação.

Graças a um arranjo de seu pai, é liberado e sai do quartel sentindo-se leve e vitorioso e caminha em direção ao ponto de bonde, finalmente livre.

No episódio seguinte, o garoto, embebido pela nova sensação de liberdade, não percebe a chegada do Sargento, que lhe oferece uma carona. Esta carona marca a descoberta e a iniciação sexual do garoto que se descobre atraído pelo universo físico que o Sargento lhe oferece e aceita ir com ele para um lugar isolado, onde aprenderia o que era aquilo que estava dentro dele.

Após consumado o ato sexual, o garoto sai do quarto e da casa, caminhando pela rua, digerindo a experiência. Ainda no carro, enquanto conversavam, ele declara sua intenção de cursar faculdade de Filosofia e fala sobre a teoria das mônadas, que afirma que cada indivíduo existe independente de outro, como mônadas, sozinho em sua unidade. Contudo, é a partir do contato com o outro, com o Sargento, que o rapaz descobre dentro de si algo que, apesar de suspeito, não havia sido despertado. E o garoto não sente culpa, nem alegria, “Querida dançar sobre os canteiros, cheio de uma alegria tão maldita que os passantes jamais compreenderiam. Mas não sentia nada. Era assim, então. E ninguém me conhecia.” (ABREU, 2005, p. 93) Sentia somente uma certeza, a de que aquilo que havia sido libertado, não mais poderia ser contido. “Eu não o conhecia. Eu nunca o tinha visto em toda minha vida. Uma vez desperta não voltará a dormir.” (ABREU, 2005, p. 94)

Este conto leva o nome de uma personagem de um seriado dos anos 60, *Zorro*, produzido pela Disney, no qual a personagem principal e que dava título à série era combatida pelo Sargento Garcia, o representante da lei e da ordem. No conto, porém, o papel do Sargento é invertido, pois é ele o responsável pela iniciação homossexual do garoto, algo que, naquela época, ainda era visto como uma forma de perversão. Outro ponto a se destacar é o tempo de produção, em meio à repressão militar, tornando assim emblemática a escolha de nome para a personagem.

Há também a certeza de que aquilo que vem pela frente é muito maior, “não cabe nos trilhos de um bonde” (ABREU, 2005, p. 94), referindo-se também à necessidade de normatização social, que colocava tudo nos trilhos. Assim como no conto anterior, mostra-se aqui que as mônadas não são reais, pois é no contato com o outro que as paixões são despertadas, e as redomas são quebradas.

Outro ponto a se observar é a ausência da culpa. Se não há alegria intensa pela descoberta, também não há culpa, somente a consciência da inexorabilidade do fato, fora dos trilhos e das amarras que antes o prendiam. Assim, há esperança, há vida.

A focalização narrativa acompanha o garoto e seus sentimentos, o que permite compreender que a sensação de culpa das personagens da primeira parte desapareceu. Este garoto, ao contrário da personagem de *Terça-feira Gorda*, não sente medo, não se sente sujo, ele apenas descobre-se e vive.

Essa mesma sensação de vida é o que move as duas personagens de *Fotografias*, Gladys, a 18x24, e Liége, a 3x4. O destino de ambas se cruza em uma cartomante, não se sabe se a mesma, mas a leitura das mãos indica o mesmo destino: dois amores, um frustrado e um grande, que estão por vir.

Gladys é portentosa, como o tamanho da foto que Caio lhe destina, uma loura exuberante de cerca de 30 anos, que desfruta do amor livre, sem problemas de consciência, com os muitos homens que passaram por sua vida. Vibrante e cheia de vida, ela assemelha-se à pequena Liége, a foto 3x4, no desejo de amor constante e de uma felicidade duradoura. Liége, tímida e metódica, quase imperceptível em sua pequenez, reconhece o amor antigo e frustrado em sua primeira e única experiência sexual. Um acontecimento embrutecido, em uma parede, cujo único resultado foi o medo de uma possível gravidez. Gladys reconhece esse primeiro amor frustrado em um “escoteiro inábil” que aprendeu as artimanhas do sexo em seu corpo e depois a trocou por outra. Contudo, ambas esperam pelo grande amor, e as duas, a cada amanhecer, pensam ser aquele o grande dia.

Para Gladys, assim como ela, o acontecimento seria algo grandioso.

Sempre penso que pode ser Hoje. Escolho com cuidado os tules, as pedras, os organdis, os brilhos e brincos, e é tão luminosa e devastadora que enfrento o dia nascente que, apesar das sombras da madrugada, a cada nova manhã os que me veem passar soberba e apocalíptica, pisando ereta no topo dos saltos, devem pensar qualquer coisa assim: lá vai uma loura trintona e gostosa, ao certo encontro de seu Grande Descobridor. (ABREU, 2005, p. 99)

Já para Liége, o acontecimento é algo secreto, só seu.

Ninguém suspeita de meu segredo, caminho severa pelas calçadas, olhos baixos para que minha sede não transpareça; ah sou tão morena e magrinha que ninguém me adivinha assim como tenho andado – castamente cinzelada no topo desse morro onde os ventos não cessam

jamais de uivar, tendo entre as mãos, como quem segura lírios maduros dos campos, uma espera tão reluzente que já é certeza. (ABREU, 2005, p. 102)

Para ambas há esperanças, indistintamente do tamanho que se apresentem aos olhos dos outros, e essa esperança nasce de uma promessa feita por uma cartomante e só se realiza completamente no encontro com o outro, seja ele o Grande Descobridor ou o alguém insuspeito, guardado só no coração de quem o espera. Há felicidade possível para estas duas mulheres.

A focalização narrativa é das próprias personagens, são as próprias mulheres que se descrevem, livres e isentas do fardo de um possível olhar de pena ou comiseração pela sua espera. Seus segredos pertencem somente a elas e não a um terceiro elemento, o que torna a narrativa ainda mais confessional.

Os contos dessa parte giram em torno de descobertas que são pontos de libertação para as personagens, assim como em *Pera, uva ou maçã?*, conto no qual uma jovem caminha pelas ruas, em direção à sua consulta com o analista, quando tem sua atenção chamada por uma barraquinha de frutas, onde ameixas maduras estão expostas. Ela compra as ameixas e, logo em seguida, tromba com um caixão em um enterro que sai de uma casa.

Ao chegar ao psiquiatra, ele nota que seu comportamento é diferente do habitual. Ela recusa-se a falar sobre uma coisa qualquer, como sobre o fato de o psiquiatra estar com um pé de meia diferente do outro, e mostra urgência em falar sobre a experiência com as ameixas e com o caixão.

O médico estranha seu comportamento, olhos brilhantes, o sorriso, o ato de acender um cigarro e de falar espontaneamente. De um lado, o médico, enquanto ouve a paciente despejar sobre si as descobertas que fizera sobre si mesma, preocupa-se com as meias, o que é mostrado pela construção narrativa do conto. Com focalização narrativa centrada na figura do médico, o conto alterna momentos de discurso direto, quando a paciente fala por sua própria voz, indicando que suas descobertas não se deram através daqueles momentos de consulta, e momentos nos quais o médico percebe as mudanças em sua paciente ao mesmo tempo em que se aliena da cena, preocupado sobre quais seriam as estampas de suas meias. A menina encontrava-se em tratamento, ao que tudo indica, para depressão, já tinha, inclusive, sido internada, mas o processo vinha se mostrando até então ineficaz. O fluxo das

ideias do médico mostra o quão distanciado de sua paciente ele está e a descoberta dela lhe provoca estranhamento.

A epifania da menina se deu pelas ameixas, fruta que, na tradição japonesa, está ligada à imortalidade e ao renascimento, em oposição ao morto com o qual esbarra. Ao derrubar as ameixas, a menina não se preocupa com o atraso que esteja causando ao enterro, mas precisa recolher as ameixas, a vida que lhe escapou das mãos.

A menina também se lembra de uma brincadeira infantil, cujo nome remete ao título do conto, na qual os participantes escolhem uma fruta que corresponde ao tipo de contato que querem ter com alguém que lhes é apontado, sendo a maçã a fruta associada ao beijo. Em sua digressão, a menina afirma apostar nas ameixas. A fruta também é associada aos órgãos sexuais femininos, podendo ser interpretada como a descoberta sexual da menina, a chave para a libertação da caixa dentro da qual estava fechada.

Ela não sabe direito o que sente, só sabe que aposta nas ameixas:

Eu quero, certo? Eu preciso continuar apostando nas ameixas. Não sei se devo, também não sei se posso, se é. Permitido? Sei lá, acho que também não sei o que é *dever* ou *poder*, mas agora estou sabendo de um jeito muito claro o que é *precisar*, certo? E quando a gente precisa, não importa que seja proibido. Querer? – interrompe-se como se eu tivesse feito uma pergunta. Mas eu não disse nada. – Querer a gente inventa. (ABREU, 2005, p. 108-109)

O que quer ainda pode ser um mistério para ela, mas sabe que precisa tentar, pois arriscar significa libertar-se. O processo é tão forte que, ao despedir-se do médico, ela lhe deixa uma ameixa e lhe deseja feliz ano novo, mesmo ainda estando em setembro, indicando que, talvez, não pretenda mais voltar. Mais uma vez há descoberta e sem culpa, sem temores, somente consciência de que é preciso tentar para que haja esperança, assim como o rapaz de *Sargento Garcia*.

A focalização narrativa centrada no médico implica a percepção de seu desconforto e de sua incompreensão acerca da descoberta de sua paciente, mostrando o quão infrutíferas são as tentativas de enquadrar alguém em uma suposta normalidade.

Em *Natureza Viva*, temos um narrador profético, que prevê o futuro da personagem, sentado em uma sala escura, envolto pelo medo de dizer ao outro o sentimento que tem por ele e o significado desse amor para sua existência. O narrador mostra, empregando somente

o futuro do indicativo, todas as consequências do silêncio, a solidão de não deixar que o outro decida se quer este sentimento ou não, de não saber-se correspondido ou rechaçado:

Muito mais que com amor ou qualquer outra forma tortuosa da paixão, será surpreso que o olharás agora, porque ele nada sabe de seu poder sobre ti, e nesse exato momento poderias escolher entre torna-lo ciente de que dependes dele para que te ilumines ou escureça assim, intensamente, ou quem sabe orgulhoso negar-lhe o conhecimento desse estranho poder, para que não te estraçalhe entre as unhas agora calmamente postas em sossego, cruzadas nas pontas dos dedos sobre o joelho. (ABREU, 2005, p. 113)

Assim como em *Transformações*, as opções aqui colocadas são a ação ou a inércia, sendo que a ação conduz à libertação e ao viver verdadeiramente, com todos os perigos que isso possa representar, colocando à personagem o poder de escolher entre permanecer na bolha que esconde seus sentimentos e o impede de ser magoado, mas também lhe priva da realidade, e romper com o medo e colocar-se à prova. O passo final da personagem é falar e, finalmente, arriscar-se a viver.

O conto *Caixinha de Música* mostra mais um momento epifânico e de libertação, mesmo que esta libertação se dê através de um assassinato. Construído com focalização narrativa externa, o conto retrata a conversa durante a madrugada entre um casal que tem já uma longa vida em comum. Ela acorda no meio da noite escutando o marido que dá corda em uma caixinha de música e tem a sensação de estar emergindo de dentro da água ao som da melodia distante.

O narrador aproxima o leitor dos pensamentos e sentimentos da mulher, ao passo que os do marido somente se desvelam a partir de sua própria fala. Ela, distante dele, sem paciência, mostra que o relacionamento dos dois é baseado apenas no costume de algo que é vivido há muito tempo. Não há traços de amor ou de conexão entre o casal, somente de desejo físico, mas este também pelo hábito de os corpos de ambos estarem juntos há tanto tempo.

O marido começa a falar de um sonho que teve, ou talvez não tenha sido um sonho, pode ter sido somente imaginação, mas, segundo o homem, o que importa é a descoberta. Ao longo de três dias ele retornou ao lugar e viu duas árvores, uma linda, verde e florida, cheia de vida, e outra morta, seca e sem flores. A princípio, pensou tratar-se de um caso de amor entre as duas, solitárias naquele lugar, uma ao lado da outra, mas ao regressar no terceiro dia, deu-se conta de que não se tratava de amor:



Descobri que não era um caso de amor. O salgueiro estava seco, morto. A primavera tinha assassinado ele. Não era um caso de amor. Ela estrangulou, vampirizou, assassinou ele. Aquela escuridão de dentro era a fraqueza dele, o fracasso dele, a morte dele. Você está me entendendo? Eu vou falar bem devagar para que você compreenda: aquela loucura de flores e cores do lado de fora era a vitória dela. A vitória da vaidade dela às custas da vida dele. Uma vitória louca, você está ouvindo? (ABREU, 2005, p. 122)

E o homem que descobre que este relacionamento o sugou e vampirizou, precisa livrar-se do elemento que o está tentando matar e então estrangula a mulher, libertando-se, com um sorriso no rosto. Apesar do final trágico, temos mais uma vez uma personagem que de dentro de si descobre a saída para o lado de fora, como a árvore que dentro estava seca. A busca da luz vale até mesmo o preço da morte do parasita que lhe suga a vida, para que haja, enfim, esperança de sobrevivência.

O penúltimo conto de “Os morangos”, *O dia que Saturno encontrou Júpiter*, tem uma estrutura narrativa em espelho e altamente fragmentada. O início traz a figura de uma moça solitária, que se cansou de passar as noites de sábado em casa e sozinha, e decide ir à uma festa. Senta-se à janela a contemplar as estrelas e ao seu lado, chega um rapaz que ela estava observando do outro lado do salão. Após uma série de diálogos aparentemente soltos, o conto é finalizado pela saída do rapaz da mesma festa, tendo pensamentos que refletem os da moça no início do conto.

O conto tem como subtítulo, *Uma outra história colorida*, remetendo a um dos contos da primeira parte, *O dia em que Urano entrou em Escorpião*, cujo subtítulo é *Uma história colorida*. O diálogo entre os contos é nítido, não somente pelo subtítulo, mas também pelas referências ao sábado à noite, à janela através da qual a moça observa a cidade que vive lá embaixo e as referências ao uso de drogas e outros alucinógenos.

O casal encontra-se e desencontra-se, mas a perspectiva aqui é positiva, não é mais preciso drogar-se, o sexo casual já não faz mais sentido, mas isso não é colocado como perda, e, sim, como avanço.

Encaminhando-se ao final desta parte, a última narrativa, *Aqueles Dois*, retoma a questão da homofobia, violentamente mostrada em *Terça-feira Gorda*. A história é dividida em seis partes, ou seis atos, como em uma tragédia. No primeiro, Saul e Raul se conhecem, um vindo de um casamento desfeito e outro, de um longo noivado rompido. No segundo, os dois, ainda sem um contato mais profundo, começam a despertar o interesse do público

feminino do escritório. No terceiro ato, entre cafés e conversas informais e superficiais, descobrem um elo em comum: o cinema. Aos poucos, vão se aproximando a tal ponto que desejam que o fim de semana acabe logo para que possam se encontrar e, no quarto ato, trocam telefones e se visitam, almoçam juntos embalados pelos boleros de Carlos Gardel dos quais Raul tanto gostava. O quinto ato marca os aniversários dos dois, a troca de presentes e a morte da mãe de Raul, que viaja e deixa Saul desesperado sem notícias. Nenhum dos dois, até então, havia se dado conta do que nascia entre eles, apenas iam se envolvendo mais e mais, tornando-se necessários um à vida do outro.

Até que no sexto ato, após as comemorações de final de ano, são chamados à mesa do chefe que os demite, alegando que havia recebido inúmeras cartas anônimas que os denunciava por comportamento ostensivamente promíscuo. Calaram-se, arrumaram seus objetos pessoais e se foram. Da janela, como em *Terça-feira gorda*, ouve-se um “ai, ai” afeminado e hostil, mas diferentemente do primeiro conto, aqui os personagens tomam o mesmo taxi e vão embora juntos. O final do conto vaticina:

Pelas tardes poeirentas de janeiro, quando o sol parecia a gema de um enorme ovo frito no azul sem nuvens do céu, ninguém mais conseguiu trabalhar em paz na repartição. Quase todos ali dentro tinham a nítida sensação de que seriam infelizes para sempre. E foram. (ABREU, 2005, p. 140)

Como em todos os contos desta segunda parte, o final remete a uma sensação de esperança. *Aqueles dois* contraria o preconceito, subverte a ordem do medo da personagem de *Terça-feira gorda*, mostrando que estes homens haviam se livrado do mofo e da opressão.

A focalização narrativa é externa, embora mantenha um tom de simpatia para com as personagens e dê ao relato um tom fabular, contando a história dos dois homens no presente, mas remetendo a como ela seria recebida por eles mesmos no futuro.

Nestes contos, a temática do espaço físico não é dominante como em *O Mofo*, mas a dualidade entre dentro e fora está bastante presente. O dentro representa o aprisionamento dos sentimentos e daquilo que realmente se deseja, é o âmbito da interioridade, do medo e dos pensamentos e das sensações represados. Por outro lado, o fora é a libertação, mesmo que metafórica, a partir do contato com o outro, de um vislumbre epifânico, ou simplesmente da decisão de romper a bolha do mofo. O sofrimento, o preconceito e a

repressão não mais petrificam as personagens que saem do estado inerte em que se encontravam e partem para a ação, não importando o preço que isso possa lhes custar. A vida torna-se real e dotada de movimento, as personagens ganham voz e atitudes contestatórias, como em *Pera, uva ou maçã?* e *Aqueles dois*. Alguns contos relacionam-se diretamente aos da primeira parte, como se mostrassem que o movimento seguinte ao medo é a libertação.

Dessa forma, a construção da obra caminha para o último conto, o que dá título ao livro, *Morangos Mofados*, onde se percebe, como no movimento de uma sinfonia, a evolução da personagem que se encontra perdida no mofo e, de repente, encontra os morangos.

No conto, um homem encontra-se aprisionado no mofo, com o “gosto verde doentio guardado no fundo escuro de alguma gaveta” (ABREU, 2005, p. 142). Novamente tem-se a referência ao gosto ruim, à náusea e ao verde que tanto assombravam a personagem de *Transformações*. Em busca de tratamento, ele vai ao médico que lhe anuncia que não está padecendo de mal físico nenhum, ao que ele constata: “mas não é no cérebro que acho que tenho o câncer, doutor, é na alma, e isso não aparece em check-up algum.” (ABREU, 2005, p. 142)

Na parede do consultório, pendem pinturas de natureza morta, há cinzeiros de metal, e a personagem sente-se sufocar naquele ambiente antisepticamente asfíxiante. O médico lhe receita um calmante, droga moderna contra a incapacidade de negociar com a própria consciência. Ao acordar, dá-se conta da azia, tomou muitos remédios, bebeu e fumou. O nojo comum às personagens de *O Mofo* é latente, um telefone que toca sem ser atendido, a referência à televisão que fica ligada sem ninguém prestar atenção ao que está sendo exibido, a atmosfera asfíxiante do apartamento e, então, a decisão de atirar-se pela janela. A personagem decide atirar-se para fora, para fugir daquilo que está dentro, mas de repente, tem a sua epifania e volta atrás.

Mas era um homem recém-nascido quando voltou-se devagar, num giro de cento e oitenta graus sobre os próprios pés, para deslizar as costas pela sacada até ficar de joelhos sobre os ladrilhos escuros, as mãos postas sobre o sexo.

Abriu os dedos. Absolutamente calmo, absolutamente claro, absolutamente só enquanto considerava atento, observando os canteiros de cimento: será possível plantar morangos aqui? Ou se não aqui, procurar algum lugar em outro lugar? Frescos morangos vivos vermelhos.

Achava que sim.

Que sim.  
Sim. (ABREU, 2005, p. 148-149)

O conto sintetiza a construção do livro, do mofo aos morangos, da desolação e da inércia em direção à ação e à vida, de dentro para fora, mas aqui, novamente para dentro, pois é de dentro que o processo de libertação tem de vir.

Neste conto, bem como ao longo de todas as epígrafes do livro, Caio trabalha a literatura em íntima relação com a música. Os movimentos de *Morangos Mofados* seguem as etapas de uma sinfonia, crescendo em intensidade como uma obra musical. Esta íntima relação com a música será elevada a sua máxima potência em “Onde Andará Dulce Veiga?”.

Nesta parte da obra de Caio, verificamos que o caminho é rumo à libertação e à esperança, e a focalização narrativa é diferente também. Muitos contos são narrados por narradores externos à ação, mas simpáticos às personagens, colados a elas, narrando a ação de uma perspectiva muito próxima.

Assim como os contos de “O Ovo Apunhalado”, a questão espacial é bastante nítida em “Morangos Mofados”. Contudo, observa-se aqui que o eixo central reflete-se também no espaço urbano, com ambientes fechados que conferem segurança ao mesmo tempo em que sufocam as personagens.

A busca pelo significado da existência é bastante nítida e apoia-se ora na figura do outro, ora nos espaços exteriores, representativos da liberdade. A organização do livro contribui para esta experiência de encontro com a interioridade, com a certeza de que as respostas estão dentro de cada indivíduo que, somente sozinho, poderá encontrar a saída e a libertação do gosto de mofo que domina a personagem do conto que dá título ao livro.

Percebe-se que a focalização narrativa é cambiante, Caio ora aposta em narradores cujo foco de observação é o de alguma personagem do conto, ora os permite falar por si só, não mantendo um padrão narrativo, mas, sim, de linguagem: fragmentada, simbólica e consoante com o estado de espírito das personagens. Na primeira parte, temos narrativas densas e sombrias, em tom pessimista, percebido pela escolha lexical. Na segunda parte, as narrativas tornam-se mais leves, mais rápidas, com adjetivação que transmite muito mais uma ideia de luminosidade e leveza que a primeira parte.

Desta forma, percebe-se que a construção narrativa de Caio, bem como seu trabalho com a linguagem, se confundem com o estado de espírito das personagens. Os narradores e as personagens, frequentemente, não têm nome, são tratados de forma despersonalizada (Ele, Tu, o de Camisa Xadrez, etc.) e não têm condição social bem definida. Assim, a escolha de representação de Caio, em “Morangos Mofados”, ao contrário de “O Ovo Apunhalado”, não define o lugar de pertencimento das personagens em função de sua profissão ou atividade, mas, sim, em função de sua maneira de encarar a vida, sendo, portanto, uma obra mais intimista.

Não se pode falar, em “Morangos Mofados”, de trabalhadores ou de empresários, mas, sim, de pessoas com ou sem esperança. A representação aqui é da dimensão humana, mais que da social, que se faz presente de maneira metafórica, nunca explícita.

## Capítulo 5 – Atando as pontas da existência: Onde Andará Dulce Veiga?

### 5.1 O imaginário de Caio Fernando Abreu

O romance “Onde Andará Dulce Veiga?” foi escrito entre 1985 e 1990, ano de seu lançamento. Fruto de um contrato de risco com o editor Luiz Schwarcz, que pagou a Caio, em 1985, um adiantamento para que escrevesse a obra que, segundo Caio, já o rondava e foi objeto de ansiedade e apreensão:

Aceitei uma proposta louca da Brasiliense. Venho, há três anos, desde pouco antes de sair de “Morangos Mofados”, 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 de meus outros compromissos para poder trabalhar nesse livro. Preciso receber boas vibrações. (ABREU, 2002, p. 121-122)

Nessa época, o autor via seu trabalho ser reconhecido, deixando para trás os anos de instabilidade acerca de sua produção. Caio já fazia parte do universo “pop”, adaptando roteiros para televisão e tendo suas produções adaptadas para o teatro, como foi o caso de “Morangos Mofados”, apresentado em São Paulo, em 1985, sob a direção de Paulo Yutaka e em Porto Alegre, em 1986, sob a direção de Luciano Alabarse. Em 1987, foi encenada mais uma peça de sua autoria, “A maldição do Vale Negro”, e, em 1988, Caio lançou sua obra infanto-juvenil “Mel e Girassóis” e, em 1989, o livro infantil “As frangas”. Portanto, não é à toa que o autor menciona o fato de ter de conseguir tempo para escrever, ao que parece, os últimos anos de Caio Fernando Abreu foram os mais agitados de sua carreira profissional.

Por esta época, Caio retornava a São Paulo, após ter morado por um período no Rio de Janeiro, auto-exilando-se da cidade turbulenta. Em carta a Charles Kiefer, datada de 1982, Caio relata:

Eu aqui tenho ido um pouco aos trancos. Às vezes duvidando um pouco do acerto das opções que foram sendo feitas nos últimos anos, quando me dou por conta nesta cidade quase sempre árida, sem nenhum amor, sem paz. Um ceticismo, umas durezas que eu não tinha antes. (ABREU, 2002, p. 40)

Caio via a cidade, o gigante de pedra, como um lugar inóspito, que lhe causava um endurecimento de alma e, por isso, em 1983, decide abandonar São Paulo: “Eu tô meio agitado, aqui, de mudança para o Rio de Janeiro. Faz tempo tenho problemas com Sampa – barulhenta, pouco saudável, solitária, amarga. Agora decidi. Não dá mais. Há uns seis meses praticamente não saio de casa, detesto tudo.” (ABREU, 2002, p. 41) Nessa mesma carta, endereçada também a Charles Kiefer, Caio confessa estar indo em busca de sol, em busca de luz, uma vez que a escuridão de São Paulo o oprime. A necessidade de luz e a opressão da sombra são traços constitutivos das obras de Caio e aparecem, inclusive, como elemento importante de sua vida particular, bem como o vínculo à terra natal e a necessidade de buscar espaços edênicos em meio à turbulência da cidade: “Outro dia descobri três plátanos aqui em Higienópolis, devem ser os únicos da cidade. É meio inconcebível uma cidade sem plátanos. Tenho uma vontade besta de voltar, às vezes. Mas é uma vontade semelhante à de não ter crescido.” (ABREU, 2002, p. 43)

Contudo, os tempos no Rio de Janeiro são duros, Caio sente-se solitário, tem medo de ficar doente e sozinho em seu quarto de hotel em Santa Teresa. Em outubro de 1983 escreve ao amigo João Silvério Trevisan sobre a cidade maravilhosa: “Depois, a cidade tá um lixo, mas um lixo absoluto, miséria e violência por todo canto. Choveu potes. *Blade Runner* perde.” (ABREU, 2002, p. 70) Neste trecho, Caio demonstra que sua relação com o espaço urbano, seja ele qual for, é complicada, pois parece não encontrar na cidade o elemento edênico de que precisa para ser feliz. O feio e o sujo contaminam-lhe a alma. O autor faz também referência ao filme *Blade Runner*, clássico da ficção científica dos anos 80, no qual os replicantes, um grupo de andróides fabricados via manipulação genética, são banidos do convívio humano e mantidos somente para ações servis. Um grupo de replicantes se insurge e é perseguido por um caçador de andróides aposentado. Toda a ação se passa em uma cidade desolada, Los Angeles de 2019, denunciando a face negra do futuro, o medo da tomada da terra por robôs e as relações cada vez mais dilaceradas no espaço urbano. Além disso, as cenas de *Blade Runner* são escuras, não há quase luz, todos vivem em um ambiente opressivo e depressivo.

A temática do filme é cara a Caio Fernando Abreu, que já havia, em “O Ovo Apunhalado”, retratado esta terrível ansiedade em relação ao futuro e à mecanização dos

seres humanos. Em “Onde Andará Dulce Veiga?” em vários momentos, as cenas urbanas lembram o universo deste filme, considerado, ainda hoje, um ícone *cult* do gênero.

Além disso, a atmosfera de criação do romance é *noir*, com cantoras decadentes, muito cigarro e bebida, seguindo a linha de ambientação de “Morangos Mofados”. Em carta à amiga Jacqueline Cantore, em 1985, Caio descreve a cantora e seu processo de criação: “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 Veiga bebia mesmo era gim.” (ABREU, 2002, p. 128) Mais além afirma, “Dulce, na verdade, só bebe Strega. Flambado. E é dada a premonições, daí minha ideia de Lua em Peixes” (ABREU, 2002, p. 129), inserindo dados astrológicos ao perfil da personagem como era comum em seu processo de escrita.

O ambiente da trama foi meticulosamente planejado para passar ao leitor o clima de decadência em que vivia a personagem: “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.” (ABREU, 2002, p. 130)

Durante o período de produção do romance, a relação do escritor com a cidade de São Paulo, à qual acabara retornando, não se tornou menos tensa. Em carta a Luiz Arthur Nunes, em 1986, Caio afirma:

Ando tenso, inseguríssimo e muito só. A mudança de trabalho me deixa bem louco. E tudo travado. Não tenho escrito. Não há tempo, não há condições práticas, não há serenidade. A cidade ruge e invade teu espaço. Tenho me perguntado muito do sentido de continuar vivendo em São Paulo. E não encontro respostas, nem outra possibilidade. (ABREU, 2002, p. 146)

Mais uma vez, além da relação conflituosa de Caio com o espaço urbano, vem à tona um outro elemento que pauta a correspondência do escritor neste período: a falta de tempo e condições adequadas para escrever, ato que, segundo as cartas escritas à época da concepção de “Morangos Mofados”, deve ser um processo lento e maturado, condições estas que a vida agitada na cidade e o trabalho incessante no jornalismo não propiciam. Estes temas serão importantes na construção da personagem principal de seu romance, um jornalista decadente perdido em meio a uma cidade turbulenta e opressiva.



Elemento importante na construção de “Onde Andará Dulce Veiga?” é também a presença da AIDS, doença que rondava Caio desde a década de 80. Em carta datada de 1984 a Luiz Arthur Nunes, Caio desabafa:

Você vai fazendo exercícios franciscanos exaustivos, reduzindo tudo ao mínimo essencial, e o resultado, é claro, numa sociedade ca-pi-ta-lis-ta, é pura falta de prazer. Como anda a história da AIDS or aí? Aqui acalmou, mas correm uns horrores vezenquando, há duas semanas foi um amigo-de-um-amigo, quer dizer, foi-se. Vezenquando faço fantasias paranoica-depressivas, andei promíscuo demais. Ah que ânsia de pureza, e meeeeeeeedo da marca de Caim. (ABREU, 2002, p. 89)

Neste trecho, Caio reconhece que a vida sexual que vinha levando até então o colocava em grupo de risco, e ansiava por pureza, a única saída, no imaginário da época, para livrar-se da doença aqui referida como a marca de Caim, ou seja, sinal de pecado. Em carta a Luciano Alabarse, ainda em 1984, Caio demonstra ainda não ter se livrado dos preceitos e preconceitos que lhe foram inculcados pela educação formal e patriarcal que recebera:

Meu problema maior é minha própria moral – ou a que adquiri através da educação, da sociedade, não importa. Meu problema é que tenho dentro de mim, muito claros, os conceitos de “moral” e de “imoral”. Em que cada “imoralidade” que cometo me deixa um saldo enorme de culpa, de amargura, de sofrimento. Vide Marilena Chauí, *Repressão Sexual*. Pois é. Não encontrei Deus ainda, como você. Ele não veio até mim – e digo isso lembrando de um provérbio zen: “Quando o discípulo está preparado, o Mestre vem a ele.” Ainda não veio. Ainda não estou preparado. (ABREU, 2002, p. 91-92)

Caio coloca aqui não só a questão da culpa que, se já assombrava as personagens da segunda parte de “Morangos Mofados”, ainda o rondava, mas também a questão do encontro com o elemento divino através da religião, busca que dará a tônica da peregrinação da personagem central de “Onde Andará Dulce Veiga?”

Muitos amigos começam a morrer, e Caio sente-se realmente marcado e amaldiçoado, atormentado pela culpa e pela noção de imoralidade, como escreve, em 1985, a Luciano Alabarse: “No Rio, soube da morte de Fernando Zimbeck. 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.” (ABREU, 2002, p. 123) Nesta carta, Caio menciona também um rompimento com um homem que ele chama

de “Pedrinho”, mesmo nome da personagem que se relaciona com o jornalista de seu romance.

A Jacqueline Cantore, em carta ainda de 1985, Caio afirma que está convivendo melhor com a doença, já descoberta, mas ainda não assumida publicamente: “Aftas desapareceram. Homeopata tranquiliza – foram ótimas, cosas que tinham que sair pra fora. Notei sensível diminuição em gânglios (lovely gânglios). Não consigo mais me sentir com AIDS” (ABREU, 2002, p. 127) Os gânglios são preocupação constante dos soropositivos e um dos primeiros sinais de manifestação da doença, além disso, são preocupação constante das personagens do romance, tanto do jornalista, quanto de Marcia Felácio, ambos suspeitando estarem contaminados.

Todos estes elementos - a AIDS, a relação conflituosa com o espaço urbano, a profissão de jornalista, a vida dura de quem conta níqueis para sobreviver, o clima *noir* de filmes de ficção científica - fazem parte de “Onde Andará Dulce Veiga” e do imaginário do autor e da época, sendo, portanto, este o recorte de representação escolhido.

## **5.2 A construção do romance**

O romance de Caio Fernando Abreu é dividido em sete partes, número que já fora de grande importância na construção de “O Ovo Apunhalado” e de outros contos do autor. Cada parte corresponde a um dia da semana, período no qual transcorre a ação e em que se completa a busca do jornalista, personagem central da obra.

Esta personagem vaga pela cidade, ora em ônibus lotados, ora na garupa da moto da personagem Patrícia, ora em táxis dirigidos por nordestinos mal humorados. Nestes ambientes, Caio pinta a paisagem da cidade de São Paulo, ora inóspita, ora poética, e vai desvendando o mistério que ronda o desaparecimento da cantora Dulce Veiga vinte anos antes. O jornalista descobre que uma das frases recorrentes nas falas de Dulce era “quero encontrar algo mais” e descobre que ele também quer. A partir deste momento, encontrar Dulce Veiga não é mais uma questão de cumprir com o “acordo” imposto por Rafic, dono do jornal no qual havia sido recém-contratado, mas uma questão de encontrar-se a si mesmo e a um sentido para sua existência, até então vazia e ameaçada pelos gânglios que começavam a surgir em seu pescoço.

Gilda Neves da Silva Bittencourt observa que,

Dentro da temática existencial característica da ficção de Caio, as personagens procuram um ideal de vida melhor, seja pela via anarquista, através do aniquilamento do retrógado e conservador, seja pela via mística, na possibilidade de ascender a uma outra dimensão menos material. Em “Onde Andará Dulce Veiga?”, o protagonista também segue um caminho semelhante, quando, ao encontrar finalmente Dulce Veiga num lugar remoto do interior, realiza um autêntico ritual de purificação em contato com elementos da natureza, purgando-se das impurezas, fundindo seu corpo com o tronco de uma árvore e renascendo para uma nova vida. (BITTENCOURT, 1995, p.20)

O que a ensaísta aponta, na verdade, são temáticas presentes não somente em “Onde Andará Dulce Veiga?”, mas em obras anteriores, como as estudadas neste trabalho. Ela se refere ao ritual de purificação, ritual do Santo Daime, seita bastante popular nos anos 80 e 90, que propunha uma maior comunhão com o mundo interior através da um chá de ervas potencialmente alucinógeno. O encontro com o imaterial se dá em um espaço natural, como em muitos contos e também como em “Limite Branco”, obra inicial da carreira de Caio, indicando a permanência deste tema ao longo de sua produção.

Durante o início do livro, o que vemos é um jornalista decadente, contratado para um novo emprego para o qual não se sente muito animado. A ele é dada uma entrevista inicial, com Marcia Felácio e as Vaginas Dentadas, grupo de rock underground que está fazendo bastante sucesso. Durante a entrevista, ele descobre que Marcia é filha de Dulce Veiga, uma cantora que havia desaparecido misteriosamente. Movido pelo saudosismo melodramático de seu chefe, Castilhos, escreve uma crônica sobre a cantora e cai em uma provável armadilha de Rafic, o dono do jornal, ex-amante de Dulce Veiga, que deseja saber seu paradeiro.

A partir deste momento, a trama aproxima-se do romance policial, de investigação, mas sempre mantendo um vínculo forte com o “pastelão”, e com todas as obviedades do gênero, além da temática da busca interior subjacente a todo o enredo.

Vivaldo Lima Trindade (2005) classifica o romance de Caio como um “pastiche *noir*”. Pastiche, em seu trabalho, é colocado em oposição à paródia devido ao caráter de endossamento e não de ruptura do primeiro termo. Valendo-se de ensaio de Silviano Santiago (2002) e de teoria desenvolvida por Octavio Paz e compilada por Santiago, Trindade afirma que a paródia tem um caráter de ruptura com o elemento que transforma,

uma vez que ironiza e despreza estes elementos através de sua construção. Por outro lado, o pastiche não apresentaria este caráter de ruptura, seria algo mais próximo da imitação.

Em suas teorias acerca da pós-modernidade, Linda Hutcheon coloca a paródia como chave, pois a ação paródica retoma criticamente o passado como elemento constitutivo do presente e não como algo que deva ser superado. Além disso, o narrador de Dulce Veiga possui um traço irônico bastante forte, ironia esta que pode ser encarada como ironia pós-moderna, definida por John Winokur (2007) em “The Big Book of Irony” como sendo alusiva, cínica e, sobretudo, niilista. Para o autor, a ironia pós-moderna assume que tudo seja subjetivo e que nada seja o que parece ser, ela é, nas palavras do próprio Caio, “naja”, uma postura que condena tudo abertamente e de início e que prefere os arroubos de inteligência à sinceridade e a citação à originalidade, conforme representado por Castilhos, por exemplo, que, frequentemente, se expressa através de charadas literárias em inglês. Para Winokur, a ironia pós-moderna rejeita a tradição, mas não apresenta nada que possa ser colocado em seu lugar.

Desta forma, considerar-se-á, neste trabalho, a obra de Caio uma paródia pós-moderna, tanto do gênero policial, quanto da criação literária. A personagem principal, por sua vez, emprega em seus raciocínios e pensamentos a paródia e a ironia pós-modernas, ajudando a construir o clima de cinismo e negativismo através do qual vê a si mesma, à cidade e ao universo jornalístico.

Como paródia pode-se colocar também a numerosa lista de citações e de inter-relações com outros gêneros artísticos, como o cinema e a música ao longo da obra. Caio incorpora vorazmente estes referenciais, numa atitude quase antropofágica, povoando a obra de momentos de intertextualidade explícita. Além disso, ao discorrer sobre vários elementos tanto do pop, quanto do brega, Caio faz um releitura paródica da cultura brasileira em si, retomando elementos dos gloriosos anos 60 e tentando encaixá-los na cultura agressiva do *mass mídia*, causando um efeito saudosista e piegas, por vezes. Sobre esse movimento, o próprio Caio, em entrevista concedida para o suplemento literário do Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul sobre sua obra, afirma:

O pós-moderno é exatamente isso – a reciclagem de todo o lixo cultural. Se tudo já foi feito, se tudo já foi escrito, você pode retomar isso criticamente, como se fosse novo. Alguém que for ler este conto e levar a sério, vai dizer que sou um escritor ridículo. Mas estou ciente do ridículo, da paródia e do clichê. (ABREU, 2002, p. 7)

Esse movimento de renovação do antigo é percebido, por exemplo, na personagem Marcia Felácio, cujo grande sucesso do momento, “Nada Além”, é uma releitura do antigo sucesso de sua mãe, Dulce Veiga.

Contudo, se não adotamos aqui a perspectiva do pastiche, adotada por Vivaldo Lima Trindade, concorda-se com sua ideia de que este romance se trata de uma construção típica do romance *noir*, ou, em uma observação mais detalhada da construção narrativa, do cinema *noir*. Trindade lança mão de características empregadas para classificar filmes *noir*. Seriam elas:

- traição/ilusão: todas as relações estão sob risco, seja entre cônjuges, entre patrões e empregados, entre clientes e investigadores particulares, entre amantes e mesmo entre pais e filhos;
- a femme fatale (mulher fatal): a mulher que causa a ruína e/ou morte de um bom homem;
- destino: frequentemente os protagonistas do *noir* se metem em encrenca por causa de traços de sua personalidade ou circunstâncias além de seu controle;
- alianças e lealdades instáveis;
- perversão/transgressão moral. (TRINDADE, 2005, p. 7)

Verifica-se que o romance “Onde Andará Dulce Veiga?” cumpre, de fato, quase todos estes requisitos. As relações entre quase todas as personagens são instáveis, Patricia e Márcia, o jornalista e Rafik, o jornalista e Castilhos, o jornalista e Marcia. A verdade quase nunca é dita, e nada é o que parece à primeira vista. O protagonista de fato tem seu destino afetado por sua condição social: uma vez que se encontra em uma frágil situação econômica, vê-se obrigado a aceitar a imposição de Rafik. Sua aliança com Patricia é absolutamente instável, uma vez que ela mente e omite fatos para proteger sua amada Marcia. Personagens como Jacyr e Filemon são descritos como pervertidos em suas ações declaradamente homossexuais e, ao contrário do protagonista, que tem uma relação delicada com Pedro, escondem-se pela cidade em lugares obscuros para praticar atos sexuais eventuais.

Fica em aberto somente a questão da *femme fatale*, título que poderia ser atribuído à Dulce Veiga somente se consideramos a decadência do pianista que foi legado à obscuridade em função de seu desaparecimento, uma vez que Alberto Veiga não pode ser considerado um bom homem e que Saul teve sua decadência causada pelo regime militar que o apreendeu. Contudo, conforme aponta Trindade, não há indícios que definam quantas

características uma obra deve ter para ser considerada pertencente ao gênero *noir*, portanto, essas serão as caracterizações tomadas neste trabalho como suficientes para considerá-lo como tal.

Outro ponto ressaltado por Trindade é o comentário em off, que aqui apontamos como ocorrendo nos momentos nos quais o narrador abusa da ironia pós-moderna, analisando e criticando os eventos que descreve. Aliás, clichês são abundantes em “Onde Andará Dulce Veiga?”, cujas personagens acabam tendo seus caminhos cruzados de forma rocambolesca, fazendo com que tudo se encaixe ao final, como o fato de Filemon conhecer Marcia Felácio de uma clínica de reabilitação e o inusitado encontro do jornalista com Patricia no Rio de Janeiro, revelando ser ela filha de Lilian Lara, a grande atriz que fora melhor amiga de Dulce Veiga.

Paródia, clichês, elementos *noir* e momentos de culto à cultura brega, tudo isso contribui, de certa forma, para que o intento do autor, ao colocar como subtítulo desta obra a expressão “romance B”, se concretize. Nas palavras de Vivaldo Lima Trindade:

E por que B? A referência remete ao cinema e às classificações que buscam categorizar hierarquicamente a qualidade dos produtos culturais para seu público. Filmes B eram aqueles que originariamente possuíam baixos orçamentos e por isso tinham menos condições de representar, com o mesmo poder de ilusão, a realidade que os filmes A, considerados até então como melhores. Ao se apropriar do termo para o vasto terreno da literatura, Caio não só questiona essa categorização, como lança um alerta para a qualidade material em que vive o escritor no Brasil, o baixo orçamento, o lugar que ocupa a literatura no país, o escritor, suas condições materiais e seu relevo. (TRINDADE, 2005, p. 1)

Caio põe em xeque também o conceito do que seria literatura A e literatura B, uma vez que coloca lado a lado elementos do brega e do *cult*, do canônico e do marginal. Realiza-se, então, o objetivo da paródia pós-moderna, a releitura crítica e a produção de novos elementos oriundos do amálgama de duas vertentes, classicamente, opostas.

Dentro desta miríade de elementos, “Onde Andará Dulce Veiga?” abre-se como um leque com variadas possibilidades de abordagem. A variedade temática presente na obra é outro elemento a ser considerado. Numa listagem breve, poder-se-ia falar de:

- construção da imagem da cidade;
- elementos de antropofagia cultural;
- a oposição entre ser e ter na sociedade de consumo e na mídia;
- a representação do trabalho;

- a questão da fé e o sincretismo religioso;
- a presença da AIDS;
- a homossexualidade e a figura liricamente construída de Pedro;
- a questão da memória;
- a busca de um espaço mítico;
- a ditadura militar e a repressão;
- as referências à literatura e ao cinema.

Alguns destes elementos serão abordados neste trabalho como parte essencial da poética de Caio Fernando Abreu.

### **5.3 A construção da representação do espaço e das personagens.**

O primeiro capítulo, “Segunda-feira”, traz um farto material para estabelecer o recorte com o qual o autor trabalha. A personagem principal apresenta-se, em primeiro lugar, como alguém que perdeu a fé, referindo-se a este tempo como bom, mas passado. Ele inicia sua ação em casa, pensando que deveria estar tendo reações mais efusivas, pois havia finalmente conseguido um emprego. Ele explica, então, sua condição social:

Acontecera um milagre: um milagre à toa, mas básico para quem, como eu, não tinha pais ricos, dinheiro aplicado, imóveis nem herança e apenas tentava viver sozinho numa cidade infernal como aquela que trepidava lá fora, além da janela ainda fechada do apartamento. Nada muito sensacional, tipo recuperar de súbito a visão ou erguer-se da cadeira de rodas com o semblante beatificado e a leveza de quem pisa sobre as águas. Embora a miopia ficasse cada vez mais aguda e os joelhos tremessem com frequência, eu não sabia se fome crônica ou pura tristeza, meus olhos e pernas ainda funcionavam razoavelmente bem. (ABREU, 2003, p. 11-12)

Neste trecho, evidencia-se, além da precariedade da vida que a personagem leva, a ironia empregada para falar de si mesmo. O autor compara sua situação a ritos religiosos nos quais se operam milagres, confirmando, através da ironia, e de forma mais contundente do que a afirmação séria feita antes, sua falta de fé. Sua vida é descrita como “uma série de solavancos sem rumo nem ritmo” (ABREU, 2003, p. 12), denunciando sua situação de instabilidade, e a falta de fé associa-se à falta de sentido que “arrumar um emprego” tem para a personagem. Ao contrário do senso comum, ele não sente “nenhum calafrio de

dignidade, nenhum frêmito de esperança” (ABREU, 2003, p.12), demonstrando que o trabalho, no seu caso, não estava dignificando o homem.

Neste trecho percebe-se que a personagem tem consciência de sua condição de supérfluo social, mas não consegue sentir-se verdadeiramente feliz e incorporado ao grupo de cidadãos trabalhadores. Contudo, ele sabe que deve manifestar alguma emoção devido ao momento de conquista, então, em uma atitude comum às personagens de Caio, decide montar seu cenário de felicidade: “Mas eu tinha que ficar contente. E quando você quer, você fica. Comecei a ficar. Afinal, aquele podia ser o primeiro passo para emergir do pântano de depressão e autopiedade onde refocilava há quase um ano.” (ABREU, 2003, p. 12)

A personagem começa então a usar recursos cinematográficos, recorrentes ao longo do livro, para definir sua vida como um simulacro, evidenciando a paródia deste outro tipo de arte e acentuando a ironia com que vê sua própria situação: “A partir de hoje, uma vida feita de fatos. Ação, movimento, dinamismo. A claquete bate. Deus vira mais uma página de seu infinito, chatíssimo roteiro. O escultor tira outra lasca do mármore” (ABREU, 2003, p. 13)

Esta noção de ilusão, aliás, permeia toda a obra, ficando bastante marcada pela música de Dulce Veiga, reestilizada por Marcia Felácio, “Nada Além”, cujos versos afirmam “nada além de uma ilusão”.

O espaço habitado pela personagem é pequeno, mostrando que a personagem habita um espaço pobre:

O apartamento era tão pequeno que a gente podia fazer todas essas coisas praticamente ao mesmo tempo. Com uma das mãos, ensaboava a cabeça, com a outra controlava o volume do rádio na sala, enquanto estendia uma das pernas para apagar o fogo quando a água fervesse. (ABREU, 2003, p. 13)

Ele refere-se ao prédio como “velha e querida espelunca, pensei com certo carinho, esse tipo de carinho por um cachorro velho, cego e sarnento, enquanto passava a mão na eterna placa de en conserto pendurada pelos porteiros nordestinos na porta do elevador sempre quebrado.” (ABREU, 2003, p. 37)

Voltando para casa, na subida das escadas, novas personagens surgem, bem como uma visão do interior do prédio, de seus corredores e da ausência de privacidade dentro



daquele ambiente semelhante a um cortiço. “Dependendo do humor de cada dia, podia soar folclórico, bizarro, sórdido, deprimente. Às vezes, Pedro Almodóvar, às vezes Manuel Puig.” (ABREU, 2003, p. 38) O narrador domina a sétima arte e utiliza-a como meio de comparação em vários momentos da narrativa. Em cada andar, uma cena completa, um retrato da classe média baixa de uma grande cidade.

Eu fazia aquilo tantas vezes que, mesmo fechando os olhos, sem contar os degraus, só pelos cheiros e ruídos dos corredores podia identificar cada um dos andares. No primeiro, cebola frita, mijo de gato, moravam as velhinhas tão idênticas com suas saias pretas e guarda-chuvas que eu nunca soubera quantas seriam, mas no mínimo meia dúzia, e aqueles diálogos das telenovelas que assistiam sem parar. (...) No segundo andar, afundei naquele cheiro de suor de academia de ginástica, água de colônia barata e preservativos usados. O apartamento dos dois rapazes argentinos que faziam musculação, halteres e, eu suspeitava, também michê pelos jornais. (...) Meu andar cheirava sempre à defumação. (...) Cheiro de igreja. Místico, enjoativo. (...) Era o apartamento da minha vizinha Jandira. (ABREU, 2003, p. 37-38)

Jandira era a vizinha do jornalista que realizava rituais afro, leitura de búzios; é chamada de “oráculo da porta ao lado” (ABREU, 2003, p. 39) pela personagem que, embora não acredite no oculto, acaba recorrendo às previsões de Jandira e acata suas instruções sobre vestimentas e oferendas. Jandira é mãe de Jacyr, que, na manhã de terça-feira, surge com “botas brancas até o joelho, minissaia de couro, cabelos presos no alto da cabeça, pulseiras tilintando, a maquiagem de prostituta borrada como se tivesse dormido sem lavar o rosto ou pintado a cara sem espelho.” (ABREU, 2003, p. 45)

Os sumiços de Jacyr são explicados: ele, apesar de menor, diz-se possuído por uma entidade e sai pela noite para fazer programas no Bar Quênia, em frente ao prédio onde ambos moravam. Na quarta-feira, Jacyr surge no apartamento do jornalista para fazer a faxina e começa então um diálogo pontuado por termos baixos em uma descrição bastante contundente da promiscuidade em que vivia.

No Bar Quênia se encontra a figura do negro descrito por Jacyr como tendo um órgão sexual maior do que a média. Na saída de seu apartamento, o negro está na porta e a forma fixa como olha para o jornalista o deixa desconcertado, entre o desejo e o medo. Ambígua também é sua reação frente à Filemon, funcionário do Jornal que surge em um bar para lhe falar misteriosamente da falta de Deus em sua vida. Apesar de não dar importância ao tom profético de Filemon, ele acaba dando-lhe um rápido beijo, sem saber a motivação de seu ato.

A redação do jornal não escapa da ironia do narrador, cuja desorganização e calor a fazem um lugar nada convidativo: “A sala acarpitada devia estar numa temperatura próxima de um forno crematório.” (ABREU, 2003, p. 14) Ele conhecia Castilhos de outros trabalhos, mas nem por isso, a sensação de familiaridade o fazia sentir-se melhor: “Na verdade, uma por uma daquelas bugigangas pareciam familiares, inclusive ele. E isso não era exatamente o que eu chamaria de “uma sensação agradável””. (ABREU, 2003, p. 14)

Castilhos é um homem que fuma muito, “desde que eu o conhecia, há uns vinte anos, fumava três ou quatro ao mesmo tempo.” (ABREU, 2003, p. 14) Um homem gordo, suado, prestes a explodir, o retrato da imprensa de segunda categoria para a qual trabalhava. Em uma construção inusitada, Castilhos é dado a recitar versos de poesia em língua inglesa, lançando charadas aos seus interlocutores a respeito das situações nas quais se encontram. Autores como Shakespeare saem da boca de Castilhos, construindo uma imagem absolutamente insólita, como muitas das construídas ao longo do romance, misturando erudito e maldito, como retalhos que não combinam.

Aparece então a descrição de Teresinha O’Connor, a repórter social do jornal, recheada de comparações e fantasias, procedimento que o narrador emprega para falar de cada nova personagem que entra em cena, misturando elementos da cultura erudita e da cultura popular:

Fui saindo entre as mesas desocupadas. Uma loura cinquentona, com muitas joias douradas e um vestido decotado imitando onça, debruçou-se na máquina quando passei. Poderia ser vulgar, mas qualquer coisa no pescoço esticado demais e nos ombros rígidos, jogados para trás, revelava certa aristocracia. Quem sabe uma recém-divorciada tentando começar de novo, uma ex-bailarina russa fascinada pelos trópicos e obrigada a fazer sórdidas traduções para sobreviver. (ABREU, 2003, p. 17)

O repórter exagera nas tintas, beirando o mau gosto, em alguns momentos, mas demonstra conhecimento de vários mundos, de diferentes “fatias” do imaginário popular. A personagem seguinte, Patricia, é descrita a partir do universo literário, oposto ao repertório mobilizado para descrever Teresinha, reforçando, através das escolhas estabelecidas para as comparações, os universos aos quais cada uma das personagens pertence. Num primeiro momento, a imagem de Patricia é vista sob a típica lente da ironia:

Ficou parada na frente, como uma sacerdotisa guardiã de algum tesouro. Uma sacerdotisa com pelo menos um metro e oitenta, não mais de vinte e poucos anos, e a aparência de uma dessas aves pernaltas que, nas fotografias ecológicas, repousam à beira dos pantanais. Seria engraçada, se não tentasse parecer tão séria. (ABREU, 2003, p. 23)

No segundo encontro, quando vai até a casa onde Patricia e Marcia moram, a moça passa a ser comparada a Virginia Woolf, autora, inclusive, do livro que está lendo. A postura e o ar *cult* de Patricia o levam a ver nela semelhanças físicas com a escritora. Todo o ambiente da casa remete ao início do século XX, época em que viveram Virginia Woolf e sua amante, Vita Sackville West, que empresta seu nome à gata de Patricia.

Contrário ao perfil de Patricia, surge a figura de Marcia Felácio, “Irreal como uma anjo. Um anjo do mal, sem asas nem harpa, um anjo caído. Essa era Marcia Felácio.” (ABREU, 2003, p. 25) A filha de Dulce Veiga é colocada como uma figura escura, com “olhos de laser” (p. 26), bem como a boate “Hiroshima”, palco dos shows de Marcia:

Pouco depois, ao fundo, um cenário de papelão pintado reproduzindo edifícios em ruínas cercados por enormes latas de lixo quase do tamanho deles. De dentro delas, brotavam objetos inesperados: uma perna de manequim, um relógio de pêndulo, um violoncelo partido ao meio, bonecas decepadas, flores de plástico, lápides, résteas de alho, Salvador Dali em Hollywood, pensei, coreografando um filme de Christopher Lee. (ABREU, 2003, p. 25)

O cenário remete ao filme *Blade Runner* e à desolação causada pelo apocalipse, ou Armagedom, título do disco de Marcia Felácio e as Vaginas Dentadas, representando o submundo habitado pela cantora. Ela é transgressora, tira a roupa frente a todos e usa drogas: “De onde estávamos dava para ouvir o rác-rác da gilete batendo no vidro. Senti um frio nos intestinos. Como uma estrela canastrona, Marcia jogou para cima a fumaça de um cigarro. Estendido assim, o longo pescoço tinha veias azuis quase invisíveis, pulsando.” (ABREU, 2003, p. 29)

A banda habita um universo *underground*, composto por elementos marginais como a droga, fazendo com que o início da caminhada do jornalista se dê no submundo, assim como a caminhada de Mauricio, personagem principal de “Limite Branco”, tinha como elemento denotador a descida aos porões da antiga cadeia de Porto Alegre.

Contrária a descrição de Marcia, surge a figura de Dulce Veiga, um anjo de luz, envolto em uma aura de mistério.

Como quem aceita um dom que implica em outras desventuras, assim ela cantava. Não havia sexualidade explícita em Dulce Veiga, mas qualquer coisa como a lamentação da existência dessa sexualidade. Tudo que cantava era como se pedisse perdão por ter sentimentos e desejos. Uma parte dela estava no centro disso, chafurdando no lodo da paixão. A outra era uma deusa fria, longe de toda essa lamentável lama do humano buscando prazeres. Aquele rosto parecia esculpido em mármore branco, tão inatingível. (ABREU, 2003, p. 49)

Dulce Veiga era ambígua, meio anjo, meio mulher, mas sempre alheia a tudo que a rodeava, representando o universo das divas da música, de um tempo passado, e que não faz mais sentido no universo pelo qual o jornalista percorre. Ela era o que se pode chamar, uma cantora B, assim como o romance de Caio.

Na verdade, Dulce Veiga nunca fora uma cantora muito popular. Os meninos críticos dos segundos cadernos de agora, indecisos em chamá-la de *obsoleta* ou *demodée*, diriam talvez que era – *cult*. Mas essa palavra, que tinha o irresistível poder de me fazer pensar em Isabella Rossellini arrastando seu sotaque pesado para gemer Blue *velvet*, naquele tempo teria soado ridículo, quase incompreensível. Dulce Veiga apresentava-se em boates pequenas, mais ou menos requintadas, no centro da cidade, gravava um ou dois discos, fizera pequenos papéis no cinema, onde antes ou depois de cantar algum samba-canção dizia umas poucas falas, invariavelmente debruçada no piano ou fumando na mesa da pista, enquadrada entre o abajur no centro e a champanha no balde suado de gelo – e desaparecera no dia da estreia daquele que seria seu primeiro grande show: “Docemente Dulce”. (ABREU, 2003, p. 55)

As comparações com as grandes divas do cinema são constantes: Rita Hayworth, em “Gilda”, Silvia Telles cantando num banquinho, envolta em uma aura romântica, com “certo ar de militante da resistência francesa.” (ABREU, 2003, p. 57)

Outras duas personagens vistas em ambientes decadentes são Saul e Alberto Veiga, em imagens que espelham a alma e o estilo de vida que cada um deles leva.

Alberto Veiga aparece pela primeira vez na vida da personagem principal através de uma foto, no momento em que o jornalista busca, nos arquivos do jornal, uma imagem que ilustre sua crônica sobre Dulce Veiga. Nesta foto, Alberto Veiga está envolto em um “clima canastrão de galã de filme mexicano dos anos 60, paletó com ombreiras, cigarro na piteira entre as unhas esmaltadas” (ABREU, 2003, p. 57) A primeira descrição do marido da cantora sugere o perfil de um homem que, “canastrão”, escondia muitas coisas. De fato, algumas páginas depois, fica-se sabendo que a causa para o fim do casamento de Dulce e Alberto são as traições dela e a descoberta da homossexualidade “enrustida” dele, revelando mais uma das múltiplas fachadas que cercavam a vida da cantora.

Alberto, no dia seguinte à publicação da crônica do jornalista sobre sua ex-mulher, envia a ele um ramalhete de flores e seu endereço para contato. Embora suspeitasse que Alberto teria pouco a lhe revelar sobre o paradeiro de Dulce, o jornalista vai ao seu encontro e descobre que a intenção de Alberto não era dar informações, mas receber atenção da mídia, pois estava montando uma versão de uma das obras de Nelson Rodrigues, “O Beijo no Asfalto”. O teatro onde estavam ocorrendo os ensaios

era um casarão caindo aos pedaços, numa travessa do Bexiga, quase embaixo do viaduto. Espiei pelas grades da bilheteria, não havia ninguém por trás da placa escrita “Não me peça para dar a única coisa que tenho para vender”. Os únicos sinais de vida recente naquele buraco escuro eram uma revista de tevê com Lilian Lara na capa, um maço de cigarros e um cinzeiro cheio.

A porta estava apenas encostada. A sala de espera, cheia de retratos em preto e branco de Cacilda Becker, Glauce Rocha, Sérgio Cardoso, Margarida Rey, Jardel Filho, também estava vazia. Tudo cheirava a mofo, mas talvez pelas fotografias, pelas douraduras espatifadas no veludo bordô das poltronas e cortinas, ainda havia restos de nobreza pelo ar. (ABREU, 2003, p. 124-125)

O espaço teatral vazio sugere a qualidade baixa do trabalho de Alberto Veiga, mas a personagem, envolta em um sentimento de apego a um passado glorioso das artes, vê a nobreza somente nos traços que remetem aos grandes nomes do passado. “Isso era sempre o mais melancólico. Em tudo, aquela memória de outros tempos mais dignos, escondida ali no teatro, nos canteiros da avenida São Luiz, (...), por toda parte. Tempos, pensei, tempos melhores.” (ABREU, 2003, p. 125) A nostalgia é também um traço bastante forte da personalidade do jornalista que, se sente fascinado por Dulce Veiga, em boa medida, pelo fato de ela representar tempos mais gloriosos, provocando uma reflexão acerca do conceito de arte na pós-modernidade. A própria peça de Alberto, uma “revolucionária” adaptação de uma peça que, em sua versão original, já era dotada de boas doses de erotismo, incluindo cenas de relacionamentos homoafetivos que visavam chocar a audiência, coloca em debate a questão do bom gosto de algumas paródias.

Assim, o universo da arte decadente envolve a figura de Alberto Veiga. A conversa entre o jornalista reticente e um Alberto Veiga entusiasmado, citando Roland Barthes e o simulacro da *imagérie* para soar *cult*, demonstra o pouco valor dado pela personagem central do romance de Caio ao grande feito de Alberto e acentuam a situação do ex-marido de Dulce Veiga naquele momento: esquecido pela mídia, tentando desesperadamente retornar ao palco.

Situação mais decadente, mas menos patética, é a de Saul, ex-amante, talvez o grande amor, de Dulce Veiga. Este homem, na juventude, esteve envolvido com movimentos de resistência ao regime militar, tendo sido preso e torturado, razão de seu estado de debilidade emocional e mental. O narrador o encontra travestido de Dulce Veiga, no mesmo apartamento no qual, anos antes, o jornalista os havia encontrado quando fizera uma entrevista com a cantora e fora, involuntariamente, uma das peças que levava a polícia a encontrá-lo e prendê-lo. O ambiente no qual Saul se encontra é descrito da seguinte maneira:

As paredes estavam quase inteiramente cobertas por capas de revistas e reportagens com fotos de Dulce Veiga de vinte, trinta anos atrás. Além da poltrona verde, havia no quarto também uma cama de ferro antiga, com lençóis encardidos, embolados, e um guarda-roupas de porta aberta, mostrando vestidos fora de moda, echarpes em frangalhos, sapatos, chapéus. Ao lado da janela fechada, sobre a penteadeira, entre algumas maçãs, potes de creme e vidros de perfume, um toca-discos portátil girava no prato um velho 78 rotações. Arranhada e falha, a voz de Dulce Veiga cantava seu último sucesso. (ABREU, 2003, p. 150)

Saul, neste momento, recebe uma dose de heroína de Marcia Felácio, momento no qual o narrador descobre que ela, ao contrário do que havia lhe afirmado na entrevista, conhecia Saul e cuidava dele, ministrando-lhe a droga nos momentos em que as lembranças das torturas sofridas o deixavam muito agitado. O ambiente tenta guardar a memória de Dulce Veiga, mas de maneira mórbida e doentia. Além disso, a administração da droga, ao invés de uma internação em uma clínica de reabilitação, revela a inversão de parâmetros destas pessoas envolvidas nesse mistério. Tudo cheira a sangue e drogas, tudo parece envolto em uma penumbra de escuridão.

Oposto a este ambiente é a casa de Rafic, o dono do jornal onde a personagem principal trabalha e que decide financiar a busca por Dulce Veiga. Rafic é brega, sua casa ostenta sua condição de riqueza, e ele mesmo é um grande exagero. Ele aparece na sala usando “um terno de linho branco, a camisa vermelha aberta exibia três correntes de ouro entre os pelos negros abundantes. Cheirava a Pacco Rabanne pour homme.” (ABREU, 2003, p. 103) A casa de Rafic também grita a riqueza do homem que nela habita:

Imensa como um navio, a sala era toda branca. Os tapetes, as paredes, sofás e poltronas, a mesa com tampo de vidro cheia de prataria baiana. As cores estavam apenas nos quadros acima dos sofás. Primitivos, tropicais, laranjas e verdes e azuis berrantes, bandeirolas de São

João, ladeiras, igrejinhas no topo de colinas, palmeiras e luas cheias solitárias pairando sobre marés encapeladas. Tudo isso em torno do que devia ser a peça principal: em moldura dourada, o retrato de uma mulher loura, empinada, com uma águia entre as mãos. (ABREU, 2003, p. 103)

O ambiente de péssimo gosto, bem como as comparações e imagens usadas para compor a ironia do narrador levantam novamente uma reflexão estética acerca do exagero e de que o dinheiro não necessariamente é o canal para adquirir-se cultura. Esta não se associa diretamente àquele. Rafic também representa a exploração, o enriquecimento através da imprensa de baixa qualidade. Sua marca registrada é a águia, não só uma ave de rapina, mas uma ave estreitamente associada ao capital americano, fonte de uma cultura de gosto também duvidoso que invadiu o Brasil nos anos 1980 e 1990.

A mulher de Rafic, Silvinha, é icônica na representação da mulher rica que não tem conteúdo, somente a casca que o dinheiro pode comprar. Sua aparência mostra que a ação do tempo não pode ser impedida pela riqueza e seu aspecto ridículo e decadente é acentuado pela descrição do narrador.

Ela estendeu a mão fria, cheia de pulseiras. Tinha pelo menos vinte anos menos que ele, mas os olhos, a boca, os peitos começavam a despencar, na sala de espera da primeira plástica. Olhos pretos astutos, gestos lerdos de quem toma barbitúricos, eu também já a tinha visto. Claro: era “a deslumbrante Silvinha Rafic”, sempre citada com fotos na coluna de Teresinha O’Connor, presente nas entrevistas das madrugadas de sábado na tevê. (ABREU, 2003, p. 107)

Silvinha é poeta, avisa Rafic, tendo, inclusive, livros publicados, o que confirma a crítica pretendida pelo narrador: o dinheiro pode publicar livros, mas não garante sua qualidade.

Também envolta nesta aura de decadentismo encontra-se Lilian Lara, a atriz. “Sentou ao meu lado, tornou a encher o copo, o controle remoto entre as mãos velhas. O lenço um pouco torto, dava para ver a raiz grisalha dos cabelos e uma cicatriz vertical, ao lado da orelha.” (ABREU, 2003, p. 175)

Assim, verifica-se que o universo pelo qual a personagem transita é decadente e pobre; as pessoas sobrevivem de maneiras não convencionais, em situações que envolvem drogas e prostituição, são personagens depressivos, envoltos em uma aura de melancolia que se instaura e sugere uma aparente inércia frente aos fatos que a vida coloca. O painel

descrito é o da classe média baixa, os espaços são opressivos, e a vida, de acordo com as palavras da personagem principal, é vivida aos solavancos.

Mesmo a riqueza de Rafic denota certa decadência, a ostentação serve de fachada para a pobreza de conteúdo tanto do dono do jornal, quanto de sua esposa poeta. É interessante observar que o narrador é extremamente astuto na composição de suas personagens e ambientes, crivados pela sua ironia inteligente e corrosiva. A intertextualidade se faz presente nas comparações estabelecidas para descrever pessoas e lugares, sendo que a qualidade das personagens está diretamente associada à qualidade do objeto mobilizado para a comparação. Nenhuma crítica é feita abertamente, tudo fica subentendido através do jogo intertextual e da ironia, fazendo com que o universo representado salte aos olhos dos leitores de forma tão ostensiva quanto as correntes de ouro de Rafic.

#### **5.4 A cidade como espaço de busca.**

De acordo com Renato Cordeiro Gomes (2008), a relação de cada indivíduo com a cidade é única e perpassada pela subjetividade de cada um, assim o recorte dado à cidade, os pontos de observação e os aspectos mais marcantes são registrados pela relação de afeto (ou de ausência deste sentimento) que cada indivíduo tem com o espaço urbano.

Desta maneira, verifica-se que, ao contrário do *flanêur* de Benjamin, que vagava pela cidade absorto na contemplação do espaço ao qual havia sido relegado com o fechamento de vários espaços públicos, o jornalista de “Onde Andará Dulce Veiga?” mantém uma relação de intimidade com o espaço por onde percorre. Tudo lhe é familiar, mas muitos ambientes o sufocam, ao passo que outros lhe dão a sensação de ter encontrado pequenas porções de paraíso no meio do concreto inóspito. Assim, ele é parte da cidade, e a maneira como vê cada porção deste espaço, de certa forma, indica como ele vê a si mesmo, tão integrado ele encontra-se a este ambiente.

Para Zygmunt Bauman (2000), a cidade é um aglomerado de espaços que servem para os encontros entre indivíduos. Espaços fechados, como shopping centers e condomínios residenciais, servem para o convívio das “comunidades de semelhantes” e para que seus membros sintam-se seguros das possíveis ameaças que o espaço urbano possa



representar. Contudo, os espaços abertos e, portanto, públicos, são aqueles que servem para que estranhos se encontrem. Sobre o encontro de estranhos, Bauman afirma que:

Os estranhos se encontram de uma maneira adequada a estranhos; um encontro de estranhos é diferente de encontros de parentes, amigos e conhecidos – parece, por comparação, um “desencontro”. No encontro de estranhos não há uma retomada a partir do ponto em que o último encontro acabou, nem troca de informações sobre as tentativas, atribuições ou alegrias desse intervalo, nem lembranças compartilhadas: nada em que se apoiar ou que sirva de guia para o presente encontro. *O encontro de estranhos é um evento sem passado*. Frequentemente é também um evento sem futuro (o esperado é que não tenha futuro), uma história para “não ser continuada”, uma oportunidade única a ser consumada enquanto dure e no ato, sem adiamento e sem deixar questões inacabadas para outra ocasião. (BAUMAN, 2000, p. 111)

Assim são os encontros do jornalista no espaço da cidade, fortuitos, sem precedentes e sem perspectivas de futuro, assim como se dá com Pedro em um metrô. Estes momentos ocorrem no espaço urbano, como leves esbarrões, por acaso, motivando um encontro com uma nova pessoa, com a qual a personagem não cria laços, até que a levem até Dulce Veiga.

Nas primeiras páginas do romance, a personagem parece ter medo de estar sendo observada, medo típico de quem habita o espaço urbano: “Perdera o vício paranoico de imaginar estar sendo sempre filmado ou avaliado por um deus de olhos multifacetados, como os das moscas, mas não o de estar sendo escrito.” (ABREU, 2003, p.13) O jornalista tem consciência de sua existência literária, sabe-se personagem, portanto, tem consciência de que representa um papel no grande circo formado pela urbe. Ao anotar o endereço do lugar onde Márcia Felácio e as Vaginas Dentadas estariam ensaiando, fica bastante marcado o caráter de anonimato e despersonalização da cidade: “quando terminei de anotar os intermináveis sabe aonde tem um posto meio escuro e aí você vai ver um out-door de cueca dum cara muito sexy e bem ao lado um prédio horroroso de pastilhas verdes.” (ABREU, 2003, p. 21)

A cidade é colocada como um grande circo, feio, com o qual a personagem não se identifica, sentindo-se um estrangeiro. Os habitantes são estranhos:

Até encontrar um táxi, passei por dois anões, um corcunda, três cegos, quatro mancos, um homem-tronco, outro maneta, mais um enrolado em trapos como um leproso, uma negra sangrando, um velho de muletas, duas gêmeas mongoloides, de braço dado, e tantos mendigos que não consegui contar. A cenografia eram sacos de lixo com cheiro doce, moscas esvoaçando, crianças em volta. (ABREU, 2003, p. 21)

As pessoas que desfilam pelo palco da cidade são como ele, uma legião de “supérfluos”, seres sem identidade, com alguma marca de incapacidade física ou mental, párias. Lixo e moscas compõem o cenário desolador e sujo, lembrando, mais uma vez, o cenário do filme “Blade Runner”, e a atmosfera apocalíptica, demonstrando que a visão que a personagem tem deste espaço é a pior possível, a cidade não lhe oferece a sensação de estar em casa. Dentro do táxi, quando o motorista japonês (indício da diversidade de etnias que compõem a metrópole) liga o rádio, a personagem fica desconfortável ante a possibilidade de ele sintonizar um “daqueles programas com descrições hiper-realistas de velhinhas estuprada, vermes dentro de sanduiches, chacinas em orfanatos.” (ABREU, 2003, p. 22) Dentro do carro, “enquanto o táxi rastejava pelo trânsito difícil, sobre o asfalto em brasa” (ABREU, 2003, p. 22), o narrador se vê dentro de uma Babel que se move lenta e pesadamente, transmitindo sufocamento ao leitor.

Começa a chover e, como afirmado anteriormente, seguindo as colocações de Gaston Bachelard, a cidade parece viver de maneira mais furiosa a tempestade, tornando-se ainda mais inóspita:

Estava entardecendo. As nuvens rolavam pelo céu rasgado por alguns relâmpagos ao longe, nos lados da Cantareira. O vento arrastava latas vazias e folhas de jornal pela rua, janelas batiam, pessoas fechavam apressadas as portas das lojas, das casas, os homens cerravam com força as marquises metálicas das bancas de revistas. Um trovão explodiu distante, depois outro, mais perto. Um cão ganiu, depois uivou. (ABREU, 2003, p. 31)

A chuva na cidade, ao contrário da chuva no campo, causa transtornos aos homens, causa-lhes, inclusive, medo. “Não havia ônibus nas ruas alagadas, os táxis passavam cheios, jogando água barrenta nas pessoas amontoadas, à espera de condução.” (ABREU, 2003, p. 36) Para fugir da chuva, a personagem se refugia em um espaço de natureza, um pequeno parque em meio ao turbilhão da cidade. “Vou pegar um resfriado, pensei – e não, eu não podia, o jornal, a entrevista, a febre outra vez no apartamento vazio, as pontas dos dedos buscando sinais malditos no pescoço, na nuca, nas virilhas.” (ABREU, 2003, p.32) Além da preocupação de que uma gripe pudesse atrapalhar o fluxo produtivo de sua recém iniciada nova etapa na carreira, surge, pela primeira vez, menção a uma doença maldita, perceptível pela presença de marcas em partes de seu corpo.

Quando chega em casa, descreve seu prédio como

“um edifício doente, contaminado, quase terminal. Mas continuava no mesmo lugar, ainda não tinha desmoronado. Embora, a julgar pelas rachaduras no concreto, pelas falhas cada vez mais largas no revestimento de pastilhas de cor indefinida, como feridas espalhando-se aos poucos sobre a pele, isso fosse apenas questão de meses. (ABREU, 2003, p. 37)

A cidade, como um organismo vivo, mimetiza a doença que aflige a personagem, mostrando que, assim como ele, está doente, talvez em estado terminal e irreversível, que se toca continuamente em busca de sinais de avanço da “peste” silenciosa. “Toquei o pescoço no lado direito. Inaparentes, rolavam sob a ponta dos dedos.” (ABREU, 2003, p. 42)

Ao sair da redação, no dia seguinte, dá-se o insólito encontro com Filemon, em uma lanchonete. Dois estranhos que se encontram, apesar de saberem se conhecer do local de trabalho sem, contudo, terem conversado antes e que, interrompida a conversa, seguem seus caminhos pela cidade. Atrás de uma pessoa que ele acredita ser Dulce Veiga, ele acaba parando em uma praça, a da República, e não controla, mais uma vez, seu sentimento nostálgico: “pensei que a praça seria outra, a antiga, não esta de agora, apodrecida”. (ABREU, 2003, p.63) A cidade também é vista sob um prisma de saudade, ela também é, assim como ele, atacada pela ação do tempo e mostra-se decadente. A visão da frente do Quênia’s Bar assemelha-se a uma Babel apocalíptica, com a presença de nordestinos, mão de obra barata empregada para o crescimento de São Paulo:

Britadeiras vibravam no prédio em construção em frente ao Quênia’s Bar, ao lado da funerária. Nordestinos quase nus, carrinhos de mão, pedras, suspensos nos andaimes, formigas fervilhando numa longa fila, do Cariri à estação da Luz, lembravam Metrópolis. A cidade ia explodir um dia, e eu não tinha nada com isso. Ou tinha? (ABREU, 2003, p. 81)

A personagem não se sente parte deste espetáculo hediondo, caminhando pelo espaço público e mantendo contatos sem estabelecer laços, sentindo-se um estrangeiro. O espaço não propicia boas condições para esta peregrinação: “Um ônibus passou, me enfieei entre os *office boys* amontoados na porta de saída. Equilibrado na porta, entre o bafo quente de carne úmida que vinha de dentro e o bafo quente do asfalto seco de fora, batido de sol (...). (ABREU, 2003, p. 81) Ele, mais uma vez, afunda em meio a uma legião de anônimos e chega à casa de Marcia e Patrícia, descrita como uma paraíso edênico em meio aos horrores da cidade.

Parecia cidade do interior. Figueira no centro da praça em frente à igreja, meninos jogando bola. Mais estranho ainda, parecia uma casa do interior. Se, claro, eu não olhasse por cima dos telhados baixos para esbarrar na massa pestilenta do rio Tietê, filete de pus sublinhando o perfil da cidade. Era um dia quase sem poluição, o cinza transparente sobre a cidade e o céu de nuvens esparsas tão brancas e redondas, que, se eu ainda ousasse escrever maus poemas, seria irresistível compará-las a bandos de ovelhas. (ABREU, 2003, p. 86)

O paraíso corresponde ao interior, ao Passo da Guanxuma, cidade fictícia criada por Caio Fernando Abreu que aparece, pela primeira vez, em “Os Dragões não conhecem o Paraíso” e é frequentemente citada pelo jornalista de “Onde Andará Dulce Veiga?”. O espaço edênico remete à noção de lar, algo que ele não encontrara na cidade grande. A presença de um jardim, porção de paraíso natural em meio ao concreto e imagem recorrente em vários contos de Caio ambientados nas cidades grandes, mostra-se da seguinte maneira: “Nos dois metros de jardim entre o muro baixo, que a hera começava a cobrir, não havia antúrios, cactos ou unhas-de-gato. Sobre a grama recém-cortada, cresciam azaléas ainda sem flores, margaridas moles de calor e um jasmineiro.” (ABREU, 2003, p. 86-87) As flores não são duras como se esperaria no árido terreno urbano, mas flores carregadas de um romantismo típico de cidadezinhas do interior.

A casa de Marcia desperta nele sentimentos controversos, a sala romanticamente decorada como se tivesse saído de uma obra de Virginia Woolf, divide espaço com o ambiente *underground* do quarto de Marcia Felácio, sendo uma miniatura da composição que a própria casa faz com o restante da cidade.

No andar de cima, Nova York, ou Berlim, o final envenenado deste mesmo século. A divisão era tão radical que não se podia dizer que fosse maluca. Pelo contrário, parecia perfeitamente equilibrada. Mais ainda quando, pela janela ao lado da escada, vi a pintangueira lá fora: o Brasil ficava no quintal. (ABREU, 2003, p. 91)

Saindo da casa de Marcia, ele precisa chegar à residência de Rafic e Patricia lhe dá uma carona, ambos saem cruzando “as marginais, entre nuvens de fuligem” (ABREU, 2003, p. 100) A cena é carregada de intertextualidade, com o narrador colocando-se fora da cena, como se assistisse a outro fazendo o percurso.

O vento bairra na cara de E. M. Forster, equilibrado na garupa de Virginia Woolf. A cara dele era queimada pelo sol de Calcutá, Nova Délhi, talvez Poona. Ela parecia magnífica em seu capacete de astronauta, jaqueta e botas de couro negro. Desviava dos ônibus, costumava

em ziguezague entre os carros, fazia curvas como quem desafia a gravidade no globo da morte, quase deitada no asfalto, passava embaixo dos espelhos retrovisores dos caminhões. Pessoas gritavam coisas ao vê-los passar, eles não ouviam. Os cabelos longos dela escapavam por baixo do capacete para fustigar os olhos desprotegidos de Edward Morgan Forster, agarrado na cintura de Virginia Stephen Woolf, sessenta ou setenta anos depois, de volta da Índia. (ABREU, 2003, p. 99)

Ao anoitecer, ele caminha pela cidade onde encontra uma prostituta com quem mantém relação sexual casual. A crueza da descrição evoca a impessoalidade das relações entre as pessoas no espaço da cidade que oferece sexo nas esquinas e a possibilidade de relacionamentos instantâneos, sem passado e sem futuro, como o espaço descrito por Zygmunt Bauman. O dia seguinte é marcado pela lembrança do Passo da Guanxuma, como se, após uma relação tão violenta, que ele busca freneticamente lavar de si em um longo banho, a necessidade de sentir-se em casa fosse imperiosa:

Quando íamos para a fronteira, no começo do verão, minha mãe passava dois dias fazendo pão, fritando pasteis, matando e assando frangos. Pressentindo ausências, o cachorro uivava baixinho, metido embaixo das camas. Depois o pai tirava da garagem o velho Chevrolet parecido com um morcego, e eu ficava olhando a luz esbranquiçada das manhãs no Passo da Guanxuma. A viagem durava um dia inteiro, até o rio Uruguai. Pouco depois do meio-dia, o pai encontrava alguma sombra à beira da estrada, perto de um açude, a mãe estendia uma toalha xadrez na grama e abria os guardanapos brancos com os frangos, os pasteis, os pães, Antegônias, ela dizia, talvez aqui existam Antegônias. (ABREU, 2003, p. 119)

A simplicidade e o prosaísmo da cena familiar não carrega nenhum traço de ironia, ao contrário da negatividade e do clima soturno que cobre as cenas que se desenrolam fora deste espaço reconfortante.

Seguindo seu périplo, no dia seguinte, ele vê uma mendiga, que ele pensa ser Dulce Veiga e a descrição que faz remete aos supérfluos de Bauman: “Na calçada em frente ao bar, a mendiga parou na esquina, como se escolhesse uma direção para ir.” (ABREU, 2003, p. 134) Ele não se sente à vontade com a invisibilidade da mendiga e com sua falta de ações concretas para amenizar-lhe o sofrimento, comportamento típico dos habitantes da cidade contemporânea com seus supérfluos. “Eu me sentiria maravilhoso se tivesse coragem de chamá-la para oferecer um misto-quente, um guaraná.” (ABREU, 2003, p. 134)

De volta ao seu apartamento, apela para os dons de Jandira, a vizinha “macumbeira”, e a cidade tenta interferir no ritual, com o ruído das motos e carros entrando pelas janelas. O espaço urbano coloca outro impedimento, o de poder transformar em imagem concreta a

previsão lacunar de Jandira que fala em matas e verde: “Sem falar que mata, onde estávamos, só as árvores castigadas da praça da República, do Trianon ou do Ibirapuera.” (ABREU, 2003, p. 138) Além disso, o misticismo de Jandira, na visão irônica do narrador, destoa da cidade, espaço de concretude que não admite subjetividade: “Galinha preta na esquina da Caio Prado, pomba branca esvoaçando na praça Roosevelt, pipocas à beira do Minhocão.” (ABREU, 2003, p. 140) A imagem beira o risível, colocando o espaço urbano como elemento antagônico ao elemento místico.

Na sexta-feira, ele chega à boate Hiroshima, e a visão do apocalipse se consuma naquele espaço de coexistência de diversas tribos urbanas:

O Armagedon propriamente dito, não havia dúvida, era ali mesmo. Na batalha final, amontoavam-se punks, darks, skin-heads, góticos, junkies, yuppies. Uma legião de replicantes, clones fabricados em série, todos de preto ou roxo, correntes, crucifixos, vendas nos olhos, tatuagens, cabeças raspadas, descoloridas, arrepiadas como cristas geométricas, assimétricas, tingidas de verde, vermelho, violeta. (ABREU, 2003, p. 161)

Novamente menciona-se o filme “Blade Runner”, e os replicantes, andróides, do futuro apocalíptico representado por ele. Marcia Felácio habita, portanto, o submundo, o *underground*, mais um dos espaços que a cidade abriga, dentro de sua multiplicidade. Neste espaço, inexplicavelmente, ele encontra Filemon, amigo de Márcia dos tempos das clínicas de reabilitação. Este encontro fortuito, vago, demonstra o quanto os indivíduos são anônimos, mantendo relações utilitárias no espaço urbano, sem estabelecer vínculos efetivos. Assim também é o encontro com Teresinha O’Connor nas escadarias de seu prédio, quando ele busca o atendimento de Jandira: ele não tinha se dado conta de que moravam em prédios vizinhos, nunca a tinha visto antes, perdida no anonimato da Babel urbana. Na boate, ele encontra também Jandy, que ali fora para ver o show de Marcia Felácio, reforçando a rede de encontros casuais e despersonalizados.

Em um pesadelo, naquela noite, a cidade surge para ele como labirinto, dentro do qual ele se encontrava perdido. Ele decide, então, ir ao Rio de Janeiro, em busca de Lilian Lara, a melhor amiga de Dulce Veiga, à época de seu desaparecimento. Lá, ele encontra um ambiente diferente do de São Paulo, uma oposição entre luz e sombra, tema caro à ficção de Caio Fernando Abreu. “Pelas vidraças abertas para o mar entrava o bafo do verão, uma luz tão clara e tropical que, olhando as folhas das palmeiras lá embaixo, recortadas sobre o

verde das águas, a curva de Copacabana perdendo-se na ponta do Leme.” (ABREU, 2003, p. 172)

Apesar do ambiente de natureza exuberante, o Rio de Janeiro, como uma grande cidade, logo mostra sua faceta violenta, com um tiroteio na frente do prédio de Lilian Lara, no meio do qual ele perde a figura de Patricia, a recém descoberta filha da atriz. Ao contrário de São Paulo, há no Rio de Janeiro alguns aspectos de lirismo que cativam o narrador, mostrando-o mais identificado com esta cidade do que com aquela:

Comecei a andar, procurando táxi ou ônibus. Havia sal e sexo soltos no ar azulado do entardecer, tantos corpos aproveitáveis. Se eu não olhasse os mendigos e o lixo espalhados na rua, desviando os olhos por cima de todas as cabeças, no caminho do mar, do horizonte, onde as ilhas mergulhavam na bruma, seria fácil imaginar que estava no Havaí. (ABREU, 2003, p. 177)

Esta imagem de paraíso é logo substituída pela imagem de Beirute, quando do tiroteio, mostrando a instabilidade da relação da personagem com o espaço urbano: mais que belas paisagens ou refúgios, o que a cidade não lhe oferece são segurança e paz.

De volta a São Paulo, segue-se a cena em que persegue o táxi de Marcia até o apartamento decadente de Saul, e Caio nomeia todas as ruas e bairros de São Paulo por onde os dois carros trafegam, conferindo um outro aspecto bastante peculiar à ficção do autor: a cidade desenhada em sua obra é uma cidade física e real, que pode ser mapeada. Exceto pelo Passo da Guanxuma, as menções aos espaços em “Onde Andará Dulce Veiga?” fazem parte da cartografia da cidade real.

Todo o trajeto e perambulações da personagem central do romance pelo espaço urbano revelam seu relacionamento com a cidade de São Paulo. Para ele, a cidade não é acolhedora, é feia, suja e violenta, e não o faz sentir-se em casa, ele simplesmente habita aquele espaço de loucura. Contudo, a cidade se identifica mais com ele do que a personagem supõe, uma vez que ele incorpora a secura da urbe em suas relações, esbarrando casualmente em pessoas, evitando estabelecer relações, sonhando com o Passo da Guanxuma. Como em outras produções do autor, verifica-se que há, também neste romance, a criação de pequenos espaços de natureza que servem de refúgio para a personagem sufocada pela cidade. Nestes pedaços de paraíso é onde ele se sente bem. Com a viagem ao Rio de Janeiro, verifica-se que o que mais incomoda a personagem é a falta de

aconchego do ambiente urbano, algo que somente o espaço natural lhe oferece. Há também a necessidade de retorno a um espaço no qual ele possa reencontrar a paz, a natureza e, quem sabe, a si mesmo.

## 5.5 Misticismo e busca

Aliada à questão do espaço urbano e da representação tanto das personagens, quanto do lugares que elas habitam, está a temática da busca: a busca por Dulce Veiga e, mais importante que isso, a busca do narrador por si mesmo. No início do romance ele encontra-se imerso em dúvidas e em sentimentos melancólicos, como apontado por Luana Teixeira Porto (2007):

O narrador-personagem acentua não só a precariedade da experiência pessoal na cidade e as dificuldades de sobrevivência que assolam o cotidiano do indivíduo moderno que vive nas metrópoles e que o colocam em posição marginal, mas também evidencia um espaço urbano que condensa movimentos antagônicos de criação e desconstrução, os quais atingem a subjetividade. (PORTO, 2007, p. 2)

A ensaísta aponta a opção sexual divergente da norma e a instabilidade financeira da personagem como condições que fragilizam a estabilidade psíquica do jornalista, levando-o a um estado melancólico. A fragmentação formal é outro aspecto empregado para identificar a melancolia, e ela aponta a concepção de Walter Benjamin acerca da melancolia como elemento definidor da condição da personagem: consciência acerca da sujeição do homem ao seu destino, pois algo de novo surgiu: um mundo vazio. O passadismo da personagem é outro fator identificado em sua caracterização melancólica, bem como sua desidentificação com o espaço que habita.

De fato, podem-se identificar traços melancólicos no jornalista de Caio Fernando Abreu, bem como em várias personagens que povoam suas obras, mas há um determinado ponto do romance em que ele abandona a posição de sujeito inativo, vítima de um destino onipotente do qual ele não consegue escapar e passa a buscar a si mesmo, e não mais a Dulce Veiga, abandonando a posição de inércia e melancolia, acreditando que o “algo



mais” que a cantora buscava possa realmente existir. Ele passa a se tornar sujeito agente de seu destino e parte em busca de autoconhecimento.

Dessa maneira, à medida em que a ação evolui, percebe-se que o jornalista possui várias incertezas: ele não se sente bem sucedido, frequentemente refere-se a uma tentativa fracassada de tornar-se escritor e fala do emprego de jornalista como algo medíocre; ele não está confortável com sua sexualidade, apesar do envolvimento com Pedro, não se reconhece nas práticas de Jacyr ou na peça de Alberto Veiga; ele refere-se à fé como algo que foi perdido e que ele, interiormente, gostaria de recuperar e, além de todas estas dúvidas acerca de si mesmo, ainda há a doença que o ronda e que ele também não sabe como aceitar. Tantos motivos para torná-lo infeliz acabam por tornar-se a força motriz que o move rumo ao desconhecido representado pelo desaparecimento de Dulce Veiga.

Outro aspecto a ser levantado é a ironia que ele emprega ao longo de toda a narrativa, a ironia pós-moderna, o que demonstra uma perspectiva crítica acerca da realidade desastrosa que vive e que, dessa forma, o move contra ela, sem aceitá-la placidamente. Ele resiste, ao longo de toda a narrativa, ao lodo que ameaça engoli-lo.

No início, ele não consegue nem mesmo sentir-se completo com o fato de ter conseguido um trabalho e fica apavorado com o aparecimento do primeiro fio de cabelo branco, que vaticina seu fracasso: o tempo passou e ele não havia conseguido alcançar nada. Na redação, ele se vê somente como uma peça utilitária em meio aquele universo decadente, confirmado pelas palavras de Castilhos: “Débeis, todos débeis. Outro dia um aí escreveu que fulana ganhou o Oscar de melhor atora, é mole?” (ABREU, 2003, p. 15)

O jornalista sente-se preso a um tipo de imprensa superficial, que entrevista a “banda” de Marcia Felácio só porque ela “toca na rádio toda hora” (ABREU, 2003, p.16) Ele apresenta-se, ao contrário dos colegas da redação, como uma pessoa que domina a cultura erudita, capaz de duelar tanto com Castilhos quanto com Patricia em seus enigmas literários. Além disso, seu repertório de divas do cinema é vasto, e sua habilidade de raciocínio é ágil. Em alguns momentos, ele parece não pertencer aos ambientes nos quais circula.

No início da trama ele se mostra cético e desvela um universo de sincretismo religioso que permeia a obra e que, apesar de conscientemente não o seduzir, acaba por colocá-lo na dúvida acerca de sua eficácia. Tal é o caso do calendário Seicho-No-Ie de

Teresinha O'Connor, com uma previsão relacionada ao dia que ele está vivenciando (embora ele não se dê conta destas mensagens subliminares, isto acaba ficando claro para o leitor). No primeiro dia da narrativa, o calendário lhe diz “Agora é o momento decisivo para renascer” (ABREU, 2003, p. 17), evidenciando que o processo que ele começa a vivenciar será definitivo em sua vida, pois o fará deixar para trás o que tinha antes. Em seu primeiro dia de trabalho, ao conversar com Patricia pelo telefone, entra em cena a obsessão astrológica da assessora de Márcia, algo que lhe causa estranheza e descrença. Primeiro ele não consegue lembrar sua data de nascimento, depois começa a fantasiar um grande nascimento, com um local fabuloso como os Cárpatos, divagando enquanto conversa com ela, mostrando-se pouco interessado pelo mapa astral que ela pretende confeccionar para verificar se a conjunção astral é favorável ao encontro dele com a cantora.

Em meio às pistas enigmáticas que a astrologia e a filosofia oriental lhe deixam pelo caminho, outro problema atormenta a personagem: a memória. Ele não só não consegue se lembrar das duas vezes em que estivera na presença de Dulce Veiga, como bloqueia peremptoriamente as memórias que remetam a Pedro, um amor que lhe deixou feridas ainda não curadas. Além disso, a cada dia da semana, ele imagina ver Dulce Veiga em meio ao caos da cidade e, a cada visão, uma nova pista se apresenta ou algo de sua memória é destravado.

A primeira visão ocorre durante a chuva que enfrenta na cidade de São Paulo. Ao esconder-se no parque, ele a vê:

Toda vestida de vermelho, uma rosa branca aberta, presa na gola do casaco, a bolsa da mesma cor pendurada num dos braços cruzados, com luvas de cano curto brancas. Repartidos exatamente ao meio, cobrindo suas têmporas e as maçãs do rosto, os cabelos louros e lisos caíam em duas pontas no espaço entre os lábios finos e o queixo um tanto orgulhoso, que ela erguia para olhar melhor na direção de onde eu vinha, sem sorrir nem fazer gesto algum. Soprados pelo vento, a única coisa que se movia no corpo dela eram os cabelos. Desnudavam ou cobriam seu rosto, esvoaçavam em torno dele, tão lisos que sempre acabavam por voltar à posição antiga depois que o vento passava. Ela estava ali parada, indiferente à ventania e às primeiras gotas esparsas de chuva. Concentrada, paciente. Como se depois de todos aqueles anos, esperasse por mim. (ABREU, 2003, p. 31-32)

Contrariando o ceticismo confesso da personagem, a figura de Dulce Veiga surge para ele com uma aura de misticismo. Ela, a mulher-anjo, vem para lhe indicar o caminho, a ele, o assinalado, como se esse encontro estivesse traçado em algum lugar misterioso. Molhado e temendo um resfriado, ele encosta a cabeça nos joelhos e a visão destrava a

primeira memória do protagonista: ele consegue lembrar-se da primeira vez em que viu Dulce Veiga. No romance, a construção destes excertos que inserem as lembranças da personagem é feita em fonte diferente: em itálico. Outro ponto a ser observado é que toda vez que a memória é acionada, a dicção da escrita fica mais rápida, diminuem os pontos finais, sucedem-se enumerações que tentam reproduzir o fluxo da lembrança.

Nesta primeira memória, a atmosfera é lúgubre. Dulce está envolta na penumbra, algo que se repetirá em todas as lembranças do jornalista, como se a vida que a cantora levava a envolvesse em trevas. Há a presença da fumaça e da bebida, compondo um ambiente *noir*: “Percebia somente suas mãos longas, magras, unhas pintadas de vermelho, destacadas como um recorte móvel na penumbra azulada do entardecer. Numa das mãos, agitava lenta um cálice de conhaque. A outra segurava um cigarro aceso.” (ABREU, 2003, p. 33)

A atmosfera dos anos 60 que envolvia Dulce é chamada nostalgicamente de “aquele tempo” e associada à juventude da personagem, tempo no qual ele era inexperiente, mas tinha “a segurança absoluta da eterna juventude, como um pequeno vampiro ou semideus.” (ABREU, 2003, p. 33) Ele sente-se nostálgico e melancólico ao lembrar-se “daquele tempo”, evidenciando, assim, que vive em um tempo errado.

A cena que ele recorda é de uma entrevista com a cantora, que parece, ela também, melancólica e sufocada pelo excesso de exposição. Ela também parece perceber que a mídia é algo evanescente, assim como a fama. Ela mostra-se o tempo todo desconfortável com a presença do jornalista e, quando dá a ele o sinal de que podem começar, ela o faz com um suspiro, talvez de resignação.

Após este devaneio, o jornalista menciona pela primeira vez uma palavra que será repetida ao longo de todo o romance: “pentimento; sentimento com pena”. Esta palavra aparece nos momentos em que o narrador sente pena de si mesmo, pena pelo que não realizou, pena pelo que deixou para trás, pena pelo que perdeu, indicando o estado melancólico em que se encontra nesta primeira etapa da narrativa.

Ao retornar para casa, ele encontra Jandira que lhe anuncia que precisa jogar os búzios para ele, pois um orixá está pedindo. Neste ponto, abre-se a reflexão acerca do misticismo: “Falei que tudo bem, não pretendia ir. (...) Eu ficara decepcionado, ela não disse quase nada daquelas coisas todas sobre maravilhas do futuro, você vai ser convidado

para uma festa, vai conhecer uma pessoa que.” (ABREU, 2003, p. 39-40) Ele demonstra ser uma pessoa para quem o invisível só merece crédito caso se manifeste de forma concreta, sem metáforas, sem obscuridades. Mostra-se aqui também uma marca de escrita muito comum na dicção da personagem: as frases em suspenso, indicando que algo não pode ser dito, ou que ele, talvez, não saiba qual o fim do que está dizendo ou pensando. A seguir, ele afirma, “Eu estava farto do invisível.” (ABREU, 2003, p. 40)

Ao lembrar-se de Lídia, uma provável ex-namorada de quem “herdara” o apartamento, ele pensa em sua atitude de abandonar tudo e morar no interior de Minas Gerais, de onde ela escrevia anunciando que havia encontrado a paz e o equilíbrio. Ele então reflete: “o que afinal eu continuava procurando nesta cidade poluída, maligna & amaldiçoada? O real, respondi mentalmente.” (ABREU, 2003, p.40), indicando que sua busca ainda não tinha um sentido, nem mesmo um ponto a partir do qual ele sentisse que deveria começar.

Ao retornar à redação do jornal, é surpreendido com a ordem de Castilhos para que escreva a crônica sobre Dulce Veiga. O pedido é para um texto escrito rapidamente, o que dá pânico na personagem que não se sente capaz de escrever. A cena que se inicia é a de um homem inseguro que sentado frente à máquina de escrever trava. Justo ele que “queria ser invisível” (ABREU, 2003, p. 53), que gostaria de transformar-se em um inseto, como Gregor Samsa. “Escrever, raciocinei idiotamente, não era como andar de bicicleta nem como fazer sexo, meu bem. A gente desaprende, enferruja, entorpece. Crise geral.” (ABREU, 2003, p. 53) No meio deste turbilhão de emoções, não capta, mais uma vez, o sentido profético da mensagem Seicho-No-Iê no calendário de Teresinha: “Um desejo sincero é sempre concretizado”. (ABREU, 2003, p. 51)

Ele não só havia abandonado sua carreira de escritor por sentir-se incompetente, como havia mantido uma trajetória de *outsider*:

Minha vida era feita de peças soltas como as de um quebra-cabeças sem molde final. Ao acaso, eu dispunha peças. Algumas chegavam a formar quase uma história, que interrompia-se bruscamente para continuar ou não em mais três ou quatro peças ligadas a outras que nada tinham a ver com aquelas primeiras. Outras restavam solitárias, sem conexão com nada em volta. À medida que o tempo passava, eu fugia, jamais um ano na mesma cidade, eu viajava para não manter laços – afetivos, gordurosos -, para não voltar nunca, e sempre acabava voltando para cidades que já não eram as mesmas, para pessoas de vidas lineares, ordenadas, em cujo traçado definido não haveria mais lugar para mim. (ABREU, 2003, p. 56)

Ele demonstra ter dificuldades de relacionar-se, parece um indivíduo carente e fechado, cujo medo de estabelecer laços acabou levando-o a vagar pelo mundo e, a cada retorno, ele encontrava seus antigos amigos levando uma vida que seguia nos trilhos pré-estabelecidos pelas convenções sociais que havia se fechado para ele. Assim, a cada partida, a personagem perdia cada vez mais os vínculos afetivos com as pessoas.

Ao final, consegue escrever a crônica, o que lhe garante um contato com o dono do jornal, Rafik, que irá lançá-lo na busca de Dulce Veiga, durante a qual ele encontrará sentidos diferentes para sua existência.

Em sequência, sua segunda visão da cantora se dá no bar no qual ele encontra Filemon. Ele a vê através das janelas do bar e primeiramente não se dá conta de que a elegante mulher de saltos altos, vestida de modo antiquado, possa ser aquela a quem ele busca.

Atrás do vidro, exatamente na altura do coração de Filemon, a mulher de tailleur antiquado fechou o guarda-chuva branco, sacudiu-o lentamente no ar, como se quisesse livrá-lo das últimas gotas de chuva. Depois ergueu a cabeça, os cabelos louros, lisos, cortados na altura do queixo, e olhou para cima, para onde nós estávamos, Suspeitei que fosse ela. E tive certeza quando, compassada e leve como se dançasse, passou o guarda-chuva para a mão esquerda e levantou o braço direito para o alto, o indicador estendido em direção ao céu, no mesmo gesto daquela mesma hora da tarde anterior. (ABREU, 2003, p. 61)

Ao sair, o narrador dá um beijo nos lábios de Filemon, que havia lhe causado um misto de desejo e curiosidade, e sai atrás da cantora sem compreender, ele mesmo, a razão que o levava a beijar o rapaz.

Desta vez, a visão de Dulce Veiga o leva ao terraço do edifício Itália, onde encontra Pepito Moraes, o ex-pianista de Dulce Veiga. Além do rancor e da mágoa por ter sido “abandonado” pela cantora que tinha tantas possibilidades de alcançar a fama, o jornalista nade descobre de concreto sobre o paradeiro de Dulce, apenas descobre que Dulce havia se envolvido com Saul, um nome que lhe evoca algo perdido em sua memória. Contudo, no discurso abandonado de Pepito, ficam claras algumas questões: muitos dos que a rodeavam não a conheciam verdadeiramente e não se preocupavam com seus sentimentos, mas, sim, com as possibilidades que sua fama poderia dar a todos, a Pepito e a Alberto Veiga.

Ao voltar para casa com a cabeça confusa, o cenário é de total solidão, ninguém em casa, nem mesmo uma secretária eletrônica que guardasse recados que lhe mostrassem que ele havia sido lembrado por alguém. O ambiente é sujo e descuidado, e ele apela para um remédio para dormir, um Lexotan, mostrando que é necessário libertar-se do ambiente opressor e da vida falida e sem sentido, mergulhando numa escuridão da qual só emergirá no dia seguinte, com as batidas de Jacyr na porta para a faxina combinada. Durante o sono, ele tem um pesadelo no qual se sobrepõem imagens relacionadas aos seus temores: a fé, cobras e o corpo, sendo que mais um elemento se junta aos anteriores: a figura de Dulce Veiga.

Na conversa com Jacyr, a memória de Pedro insinua-se novamente, mas ele a abafava e se força a sair para o trabalho, onde encontra um Castilhos enciumado pelo relativo sucesso de sua crônica e o chamado de Rafik. No calendário de Teresinha, mais uma mensagem: “Seja o personagem principal em qualquer circunstância” (ABREU, 2003, p. 82), mas isso em nada melhora a sensação de falsidade que o sucesso efêmero lhe traz. Num impulso, ele deixa uma das rosas do ramalhete que recebera sobre a mesa de Filemon.

Sua próxima missão é a ida até a casa de Márcia Felácio e é na saída que ele tem a terceira visão de Dulce Veiga. “Foi muito rápido. Dulce Veiga estava parada na porta da igreja, com um vestido leve, de verão. Ao me ver, ela estendeu o braço para cima, em direção ao céu, como sempre fazia, depois baixou-o e desapareceu dentro da igreja.” (ABREU, 2003, p. 97) Ao entrar, o jornalista depara-se com Patricia, que estava ali rezando.

Ao ver a moça dentro de uma igreja, após tê-la visto na casa que comportava dois mundos distintos, o narrador fica intrigado com a dubiedade desta personagem. Em Patricia nada é o que parece ser, ora metaleira, ora literata, ora astróloga, ora religiosa. Com efeito, ele estava perdido em uma história onde nada era realmente o que parecia ser, assim ele o descobriria mais tarde.

Ao ser conduzido por Patricia até a casa de Rafik e depois de mais uma visão de Dulce Viega, ele tem mais um episódio de lembranças que se destravaram: a memória de Pedro e de como eles haviam se conhecido. Pedro é descrito sob uma aura de luminosidade: “Vento, poeira. Tudo isso, que vinha dele e soprava sobre mim, era dourado.” (ABREU,

2003, p. 100) Pedro representa o polo oposto aos ambientes de penumbra nos quais ele transita e nos quais ele se lembra de Dulce Veiga.

O primeiro encontro, casual, em um trem, é marcado por um diálogo metafórico e significativo. Pedro pergunta em qual estação ele vai descer: “- Você vai para a Liberdade? – Não, eu vou para o Paraíso. (...) – Então, eu vou com você.” (ABREU, 2003, p. 101) Pedro representa a plenitude, a realização dentro daquela vida enfadonha que ele levava, o rapaz o tira da zona de conforto na qual estava instalado e é lembrado com bastante lirismo.

A segunda lembrança de Pedro revela a intimidade dos dois. Pedro o seduzira, e ele, que até então havia se relacionado somente com mulheres, mantém com Pedro um relacionamento povoado de medos: “Ele era bonito. Todo claro, quase dourado. Tentei afastá-lo repetindo que nunca tinha feito aquilo. Eu gostava de mulher, eu tinha medo. Tinha medo de todos os riscos e desregramentos.” (ABREU, 2003, p. 113) Mas a insistência de Pedro e a atração que sente pelo rapaz são mais fortes, e eles passam a ter um relacionamento amoroso, vencendo, inclusive, a educação que o jornalista havia recebido. “Mas nojo não, nem desprezo ou vergonha. Só alegria eu senti com Pedro. Uma alegria que era o avesso daquela que tinham me treinado para sentir.” (ABREU, 2003, p. 115) Pedro é comparado a elementos da natureza, relacionando, mais uma vez, este espaço a noção de paraíso edênico cultivada por várias personagens de Caio: “Gosto de sal, cheiro de terra molhada pela primeira rajada de chuva.” (ABREU, 2003, p. 115)

Interessante é notar que a cena de seu relacionamento com Pedro é narrada com bastante lirismo e delicadeza, ao contrário da cena imediatamente anterior, na qual ele mantém uma relação sexual com uma prostituta. O texto de Pedro é leve e poético, ao passo que o texto que narra seu encontro com a prostituta é cru, duro e permeado de palavras chulas. É possível traçar um paralelo entre os dois tipos de relacionamentos: na relação com a mulher, a violência, o uso do corpo para satisfação de desejos primitivos, ao passo que, na relação com Pedro, os sentimentos afloram, e ele encontra a plenitude.

Esta passagem evoca, e muito, cenas da vida do jovem Mauricio, personagem do romance “Limite Branco”, que tivera suas primeiras experiências sexuais com prostitutas, o que lhe causara muito nojo. A indecisão das duas personagens com relação a sua sexualidade também aparenta traços parecidos, sendo que o que se insinuava para o jovem

Mauricio se concretiza para o jornalista adulto, que se livra, inclusive, do nojo e da vergonha que a família patriarcal do adolescente lhe incutia.

A indecisão da personagem, contudo, só desaparece no que se relaciona às lembranças de Pedro, guardadas a sete chaves depois que o rapaz o abandonara. Durante as cenas de homoerotismo da peça de Alberto Veiga, ele faz menção de se levantar e ir embora: “Talvez eu fosse mesmo meio careta, mas aquilo tudo estava parecendo patológico demais para um sujeito que.” (ABREU, 2003, p. 127) A incompletude da frase deixa em suspenso a definição acerca do que ele era e coloca-se a suspeita se ele, de fato, não sabia, ou não consegue admitir. Antes, contudo, em uma passagem pela redação, ele ignora mais um indício do calendário: “Tudo se origina de mim, e a mim retorna.” (ABREU, 2003, p. 124) Num breve encontro com Pai Tomáz, outra pista oculta “Xangô aceitou a oferenda.” (ABREU, 2003, p. 124)

Na saída do teatro, ele vê Dulce Veiga novamente. Dessa vez, ela é a mendiga que lhe chama a atenção através das vidraças de um bar:

No alto do viaduto, a mendiga depositou o saco de papel no chão. Depois, com as duas mãos livres, num gesto elegante demais para ela, tirou o capuz. Tinha cabelos louros, lisos, repartidos ao meio, cortados na altura do queixo. Estendeu o braço direito para o alto, o indicador esticado apontando para o céu, e voltou o rosto para mim. Mesmo imundo, o nariz corroído pela sarna, o rosto ainda guardava restos da antiga beleza. (ABREU, 2003, p. 134-135)

A mendiga, perseguida por ele pelas ruas da cidade, atira-se de um viaduto, mas quando ele chega ao local para verificar a cena, nada há. Apenas “uma página do Diário da Cidade mostrava o rosto de Dulce Veiga. Sorrindo, longe de tudo, cheia de luz.” (ABREU, 2003, p. 136) Impressionado pelas visões e pelas coincidências, ele cede aos apelos sobrenaturais e dirige-se para uma sessão com Jandira. Em sua linguagem cifrada, ela lhe fala de estrelas e matas. Ele não compreende e, com sua característica ironia, zomba dos rituais.

Seguindo em suas investigações, ele recebe a visita inesperada de Patrícia, que veio lhe pedir ajuda para encontrar Marcia que desaparecera pouco antes de um show. Com medo que a jovem estivesse repetindo os passos da mãe, ela acaba levando o jornalista a um local sobre o qual Marcia lhe fizera guardar segredo: a casa de Saul. É lá que ele se lembra da segunda vez que vira Dulce Veiga e de onde o nome do homem soava familiar:



no mesmo dia, no mesmo lugar, quando voltara para completar a entrevista. Ele encontra Saul nervoso na porta, parecendo querer fugir. Ao ser colocado para fora do apartamento, ele recebe um beijo de Saul, um beijo que, tempos depois, segundo ele, seria repassado a Filemon, como se Saul tivesse lhe passado uma doença, talvez a homossexualidade, que depois ele transmitiria a Filemon.

Vem deste episódio a sensação de culpa relativa a Saul. O jornalista é interpelado pela polícia, que lhe pergunta onde encontrar a cantora e ele responde o número do apartamento, sentindo-se responsável pela prisão de Saul, o que poderia resultar no apagamento da memória acerca daquele episódio (outro motivo seria o beijo de Saul que lhe marcara para sempre).

No dia seguinte, ele vai até a boate Hiroshima, onde Marcia havia lhe prometido várias revelações. Filemon aparece e o leva para baixo do palco. Este movimento é o ponto de virada da história da personagem e o abandono do estado melancólico. Ele desce aos porões do submundo para emergir para aquilo que será seu despertar, a descida é comparada com “uma descida aos infernos” (ABREU, 2003, p. 164)

No camarim de Marcia, ela tem com ele uma conversa cheia de reticências. O único ponto claro é a respeito da doença. Ela lhe confessa que tem AIDS, que provavelmente teria sido infectada pelo namorado Ícaro, que morrera em função disto. Ela passa os dedos por seus gânglios e afirma tê-los pelo corpo todo. Então, ela lhe pergunta:

- Você é homossexual?

Lembrei de Pedro. Retirei os dedos.

- Não sei.

Marcia endireitou a cabeça.

- Eu também não sei direito, às vezes eu, Patricia, você sabe. Mas é estranho não saber. Acho que ninguém sabe. Deve ser mais confortável fingir que sim ou que não, você delimita. (ABREU, 2003, p. 168)

A conversa, apesar de lacunar, começa a esclarecer algumas dúvidas do jornalista acerca de si mesmo. Além disso, ele vê com Marcia um objeto com uma águia semelhante a de Rafic, lembra-se da foto que desaparecera do arquivo do jornal na qual supunha ter reconhecido o seu chefe e começa a fazer ligações. Esta conversa com Marcia, inclusive, faz com que seja libertada a lembrança do momento do abandono de Pedro, com a

mensagem escrita em um cartão: “Não tente me encontrar. Me esqueça, me perdoe. Acho que estou contaminado, e não quero matar você com meu amor.” (ABREU, 2003, p. 170)

Neste ponto, o jornalista, depois de sua descida aos porões do inferno, parece despertar de sua letargia e assume as rédeas de sua vida: ele decide ir até o fim em sua busca, pois sente que algo que ele não compreende o impele. Em sua ida ao Rio de Janeiro, mais uma peça se encaixa, ele descobre, através de Lilian Lara, que o verdadeiro pai de Marcia é Saul e é lá que ele tem mais uma visão de Dulce Veiga. “Ela ergueu o braço direito no ar, a mão estava meio fechada. Quando o braço ficou completamente esticado, ela abriu a mão e soltou um pombo branco.” (ABREU, 2003, p. 179) Desta vez, ele não a segue e volta para São Paulo e vai assistir um show das Vaginas Dentadas.

Ao ver Marcia Felácio sair desesperada do show, ele a segue e a vê entrar na casa de Rafic, confirmando as suspeitas iniciais. Ele decide, então, ir até a casa de Saul, antes que ela chegue com a droga que precisava levar para ele. Lá, encontra a pista que faltava: um diário de Dulce Veiga escondido na poltrona verde de Saul. Nele, um mapa do Brasil com um local marcado e uma estrela, e assim ele começa a última e definitiva etapa de seu renascimento.

Antes de partir, ele se força a retribuir o beijo de Saul, como se, beijando a boca, fétida e pútrida do homem doente, ele pudesse, finalmente, fazer as pazes com aquilo que considerava mais sujo dentro de si: seu desejo por homens.

No diário de Dulce Veiga, descobre que ela se encaminhara para uma comunidade em Estrela do Norte e que havia sido amante de Rafic, possivelmente, o responsável pela prisão de Saul. Ao chegar ao estranho local, ele sente-se, finalmente, chegando em algum lugar próximo de um lar: as paisagens exuberantes e a natureza “davam a sensação estranha de que eu estava em outro país. Mas no país verdadeiro, como se o falso fosse de onde eu vinha.” (ABREU, 2003, p. 195)

O jornalista busca Dulce Veiga, mas encontra dificuldade em localizá-la, as pessoas o olham com desconfiança, como se protegessem a cantora. Ao fim, ele acaba por encontrá-la em um restaurante:

Dulce Veiga sorriu, afastando da testa os cabelos com muitos fios brancos entre as mechas louras. 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, 2003, p. 199)

Ao encontrar Dulce Veiga, ele encontra a imagem do que ele buscava: o real. Ela o convida para entrar em sua casa e lhe oferece um chá que lhe provoca alucinações. Este chá, o Santo Daime, o faz entrar em contato profundo com a natureza, o elemento que tanto foi buscado por várias personagens de Caio Fernando Abreu, e ele sai desta experiência renascido - uma nova pessoa. Entende que Dulce havia abandonado a vida de aparências que levava por sentir-se sufocada e compreende que ele também tenta manter aparências, tenta se enquadrar em uma norma, negando sua sexualidade, daí seu isolamento e sensação de opressão. Ele havia compreendido o sentido das palavras de Dulce Veiga, nelas residia o motivo do sofrimento de ambos. Finalmente, ele havia se encontrado.

Destaca-se a semelhança do processo de encontro do jornalista deste romance, com o processo vivenciado pelo adolescente Mauricio em “Limite Branco”. Ambos descem e sobem rumo à luz. Maurício encontra o caminho da saída guiado por meninas vestidas de vestido amarelo, e o jornalista encontra Dulce Veiga iluminada por uma nova e diferente espécie de luz, que lhe será transmitida, vestida em um vestido amarelo. Livre de todos os preconceitos ao final dessa caminhada, tendo respondido às questões acerca de sua sexualidade, encontra a cantora e o sentido de sua existência, como se a caminhada empreendida em “Limite Branco” tivesse encontrado seu final. A galeria de personagens dos contos intermediários aos dois romances manteve esta tônica: a busca pelo paraíso edênico, a sensação de incompletude, o nojo, a melancolia, enfim, sentimentos negativos com os quais Mauricio deixou Porto Alegre e que o acompanharam ao longo desta caminhada. Após “Morangos Mofados”, aparecem personagens mais pacificados consigo mesmos, até o ápice deste encontro com a verdadeira essência em “Onde Andará Dulce Viegá?

Vale ressaltar também a questão da presença do pós-moderno em várias passagens e construções do livro. Marcia Felácio e as Vaginas Dentadas cantam uma versão metalizada de um sucesso antigo de Dulce Veiga, mostrando a recriação e a permanência de velhos conceitos. Ao longo da narrativa, a umbanda, a astrologia e filosofias zen se cruzam em um movimento harmônico. Há inúmeras discussões acerca do significado e do valor da arte, a paródia estando sempre presente. O próprio romance constitui-se em uma paródia de

livros policiaescos e de filmes B. Finalmente, pode-se constatar que o último livro de Caio retoma o primeiro e resolve algumas pendências artísticas e morais que ficaram soltas naquele. Ele parodia-se a si mesmo, criando um narrador que abusa da ironia pós-moderna, destruindo, através de uma crítica dura e corrosiva, as estruturas que aprisionavam o jovem Maurício na década de 70.

As personagens representadas são pertencentes a uma porção da sociedade que, normalmente, não teria voz. A interdição do discurso pelas barreiras coercitivas do preconceito sexual jamais permitiria que a homoafetividade, na década de 1990, fosse abordada de forma tão direta, com momentos de lirismo e leveza, como os criados pelo escritor. Caio realiza uma paródia de sua própria obra, completa um ciclo de busca evidente ao longo de todas as suas produções e quebra várias barreiras que, naquela época, impediriam que um assunto tabu fosse tratado de forma tão aberta, não fosse pela literatura. Pela escolha da representação, pela voz narrativa extremamente bem elaborada e pelo fechamento de um ciclo, temos uma obra pós-moderna, nos sentidos expressos ao longo deste trabalho.

## Conclusão

Como reflexão final, faz-se necessário ainda uma última análise que visa complementar as considerações feitas até o momento acerca da obra de Caio Fernando Abreu: a do conto *Introdução ao Passo da Guanxuma*, escrito em 1990, e publicado em 1995, na coletânea de contos “Ovelhas Negras”.

Neste livro, Caio reuniu escritos que haviam sido eliminados de suas obras publicadas em virtude da censura militar ou de seu próprio pudor em publicá-los, considerando-os “obscenos, cruéis, jovens, herméticos, etc.” (ABREU, 2002, p. 3) Caio ainda refere-se ao fato de que sempre pretendeu dar a suas obras uma espécie de unidade temática, o que fez com que alguns destes contos, publicados em “Ovelhas Negras”, fossem relegados à gaveta. Para ele, esta publicação constituía uma espécie de “autobiografia ficcional”, mostrando que estes escritos poderiam compor um roteiro de sua produção ao longo dos 33 anos nos quais foram sendo escritos.

No conto aqui abordado, tem-se a descrição da cidade fictícia do Passo da Guanxuma, localidade que aparece em várias obras do escritor, sendo que, em algumas delas, esta cidade é evocada como um lugar edênico, espaço de memórias de infância que se opõem ao espaço hostil habitado pelas personagens.

No conto, Caio faz uma descrição detalhada das entradas da cidade, permeada por mexericos típicos de uma cidade do interior, que conferem ao Passo uma aura de romantismo. Sua descrição é subjetiva e bastante emotiva, explicando que

Vista de cima, se alguém a fotografasse – de preferência numa daquelas manhãs transparentes de inverno, quando o céu azul de louça não tem nenhuma nuvem claríssima do sol parece aguçar em vez de atenuar a navalha do frio solto pelas ruas, com o aglomerado das casas quase todas brancas no centro, em torno da praça, e as quatro estradas simétricas alongando suas patas sobre as pontas da Rosa dos Ventos (...) (ABREU, 2002, p. 64-65)

A visão da cidade é diferente dos espaços descritos por Caio em seus contos e romances ambientados no espaço urbano: o frio do sul, elemento memorialístico, confere ao cenário um tom acolhedor e poético. Nas descrições das entradas, há imagens recorrentes ao longo das obras de Caio, como os plátanos da entrada do Leste, referidos por Caio, em cartas e contos, como elementos da paisagem essenciais para qualquer cidade. A

entrada do Leste é descrita como uma alameda cujas laterais as árvores formam um túnel semelhante ao túnel do amor de filmes românticos de Doris Day e é a entrada preferida pelos casais apaixonados do Passo. Nessa estrada situa-se ainda um outro elemento que contribui com a aura de magia dessa localidade: a casa de Madame Zaly, “cartomante, vidente e curandeira respeitada por todo Estado e, dizem mas ninguém prova, a aborteira mais hábil da cidade” (ABREU, 2002, p. 66) Neste ponto, Caio lança mão de outro elemento bastante comum em seus escritos: o misticismo, presente em vários de seus contos e, mais fortemente, em “Onde Andará Dulce Veiga?”. É neste ponto que Caio insere uma informação importante: Dulce Veiga seria natural do Passo da Guanxuma, aonde teria ido para consultar-se com Madame Zaly:

Foi assim que Dulce Veiga certa vez entrou na cidade de tardezinha, pouco antes de ir embora para sempre, um girassol dos pequenos entre os cabelos naquele tempo ainda castanhos, lisos, caídos abaixo da cintura, tantos anos atrás, quase ninguém lembra sequer que ela era de lá. (ABREU, 2002, p. 67)

Na entrada do Norte, situa-se a casa de La Morocha, prostituta famosa da cidade que figura também em outros contos. Na entrada Sul, situa-se o bairro dos operários e a Vila Militar com seu arco branco, em torno do qual Caio cria uma lenda mítica:

O arco branco é o ponto mais alto daquele horizonte. 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 o arco e a seta. (ABREU, 2002, p. 71)

Na entrada do Norte ficam o deserto e a casa de Nenê (ou Zezé, há as duas redações no conto) Tabajara, fazendeiro tão maldoso que teria deflorado a própria filha e causado, em virtude de sua maldade, o ressecamento da terra em volta de sua propriedade. Sobre a filha, Eliana Tabajara, diz-se que teria sido vista vagando, louca, com sangue escorrendo pelas pernas e dizendo coisas desconexas após o ocorrido e que viveria em um hospício em Buenos Aires. O narrador emprega o termo “diz-se” para referir-se aos falatórios da cidade, construindo uma imagem de veracidade dúbia, como tudo no Passo da Guanxuma.

Verifica-se, pois, que tudo no Passo é envolto pela bruma do sentimentalismo, em uma escrita que contém elementos que visam à construção de um espaço mítico e edênico,

espaço romântico para o qual sempre se pode voltar, afinal, no Passo da Guanxuma, “por vezes o tempo parece não andar, ou andar depressa demais. (ABREU, 2002, p. 73)

A consideração deste conto é importante, uma vez que nele Caio retoma a construção de um espaço que é tema recorrente em suas obras, não o Passo da Guanxuma, mas um espaço que visa ser espaço paradisíaco de acolhimento, no qual restam as memórias da infância, “daquele tempo” tão reverenciado em obras como “Onde Andará Dulce Veiga?” Considerado pelo próprio autor como componente de sua “autobiografia ficcional”, este conto pode ser encarado, portanto, como parte importante da construção de sua poética.

Ao longo das análises apresentadas, verificou-se a recorrência do tema do espaço, retratado de diversas maneiras. Em “Limite Branco”, a presença da casa da família é marcante ao longo de toda a narração. É para este espaço simbólico que a memória de Mauricio o leva, a fim de compreender o universo familiar e de reconstituir-se após a perda da mãe. Ao espaço da casa paterna pertencem as lembranças de aconchego, os cheiros e sons que evocam sentimentos e sensações. Esta casa, povoada de parentes e conhecidos emblemáticos, como Edu e Luciana, marca as visões de mundo que Mauricio construiu na infância. É do relacionamento com as pessoas que a personagem extrai seus conflitos, dilemas e resoluções: do pai, o universo machista da família patriarcal, do primo, o mito do rompimento e da submissão a esta estrutura, enfim, de cada memória evocada, o adolescente guarda um tipo de sentimento diferente que o constitui e todas estas memórias são ambientadas na casa da infância, espaço prenhe de significados.

Na cidade, a personagem não se encontra, sente-se em um local hostil e procura nos fragmentos de natureza que divisa pela janela a lembrança do espaço da infância e do conforto que ele oferece. Em Porto Alegre, cidade onde o romance é ambientado, inicia-se também o desenvolvimento de outro tema que se repetirá ao longo das demais obras de Caio: a errância e a busca pelo significado da existência, ligado, neste romance, à questão da descoberta da identidade sexual de Mauricio. O momento epifânico da personagem se dá em uma caminhada pela cidade, quando, ao descer aos porões de uma antiga cadeia, o adolescente encontra novamente a luz da superfície através da imagem de meninas vestidas de amarelo.

“Limite Branco” é, pois, um ponto de partida não somente da ficção de Caio, mas da trajetória de várias personagens, entre elas, do próprio Mauricio, que abandona Porto Alegre e vai viver com a família de sua prima no Rio de Janeiro. Lendo as obras posteriores, verifica-se que as personagens ora encontram-se perdidas em ambientes urbanos, ora buscando o retorno ao paraíso, onde pensam encontrar as respostas para seus questionamentos interiores.

Em “O Ovo Apunhalado”, o espaço também é elemento importante da construção dos contos. Neles surge a imagem dos espaços naturais como espaços de refúgio e de espaços míticos como a morada de seres assinalados, que dominam algum tipo de conhecimento através do qual se possa atingir a iluminação. A cidade aparece como espaço de confronto e anulação, é o espaço do consumo que cega os valores humanos e onde ronda o medo da mecanização dos seres e das relações. As personagens são indivíduos que seriam facilmente perdidos em meio à multidão, são anônimos que nada de especial têm, além da profunda dor existencial que os invade. São pessoas que constroem vidas imaginárias ou que são vencidas pela hostilidade do capitalismo que invade a vida contemporânea.

No livro de maior sucesso de Caio, “Morangos Mofados”, mais uma vez retrata-se a galeria de anônimos, ou de supérfluos, de acordo com a designação de Zygmunt Bauman empregada nestas análises. O conflito, iniciado em “Limite Branco” e desenvolvido de forma mítica e mística em “O Ovo Apunhalado”, ganha força nesta obra. O espaço urbano predomina como espaço de conflito e hostilidade e há uma dualidade espacial bastante explorada: a do dentro e do fora. Dentro dos apartamentos, as personagens solitárias sentem-se relativamente seguras dos medos que as perseguem. Na rua, vagam, caminham sem rumo, em busca de algo que não sabem definir o que seja. Assim como o espaço externo divide-se em polos de segurança e conflito, o questionamento existencial das personagens também parece ser resolvido por esse binômio: é de dentro de cada uma das personagens que parece brotar, na segunda metade da coletânea, a força para vencer a realidade de ser sozinho em meio a multidão, de ser diferente e objeto de preconceito.

Essa temática sustenta-se ainda no romance final “Onde Andará Dulce Veiga?”, no qual a questão do espaço ganha contornos mais concretos. A cidade é suja, inóspita e violenta, e nela caminha uma legião de anônimos, estrangeiros a si mesmos, sem nenhum tipo de ligação afetiva, nem uns com os outros, nem com o espaço urbano onde habitam. O



jornalista do romance, assim como a cantora desaparecida, busca algo mais, busca um sentido para sua existência. Este sentido somente será encontrado ao final da narrativa, quando ele se encontra com Dulce Veiga, vestida de amarelo, que lhe entrega uma infusão alucinógena que o ajuda a ver a verdadeira luz que emana de tudo ao seu redor.

Observa-se ainda que, além da recorrência temática, há uma questão estrutural que as reflexões apontam como elemento constitutivo da obra de Caio Fernando Abreu. A estrutura narrativa em suas obras é variante, não há permanência no que tange à focalização. Ao longo das análises das obras, verificou-se também o emprego de figuras distintas como narrador, não sendo possível falar de uma tipologia narrativa peculiar ao autor. Contudo, se as teorias tradicionais da narrativa não amparam a elaboração de uma conclusão acerca do modo narrativo de Caio Fernando Abreu, a análise combinada da representação e do silenciamento do discurso proposta por Michel Foucault parece apontar um caminho que, de certa forma, abrange a maior parte dos escritos analisados.

Verificou-se que o autor tem um recorte bastante definido de representação de personagens: são indivíduos marginalizados pela moral patriarcal dominante, elemento flagrante em “Limite Branco” e em “Onde Andará Dulce Veiga?”. Caio retrata uma galeria de anônimos, de andarilhos em busca de si, de figuras totalmente absorvidas pela máquina capitalista de consumo e pelo universo inóspito da cidade, suas personagens são supérfluas, não possuem relevância na estrutura social da qual fazem parte, se consideradas sob um ponto de vista de rentabilidade econômica, deles ninguém sentiria falta, pois não possuem laços afetivos estáveis, são solitários por excelência.

Neste recorte de representação, é possível notar também que o que é expresso por cada personagem não fazia parte, até então, do universo dos discursos socialmente aceitos. Falar de descoberta da sexualidade, na década de 60, por exemplo, constituía-se em tabu, portanto, em discurso interdito. Ainda nas décadas subsequentes, abordar a questão da sexualidade não era tarefa fácil, ainda mais quando o ponto de vista adotado para abordar tais questões era simpático aos que se desviavam da norma. Dessa maneira, pode-se concluir que as instâncias narrativas de Caio davam voz à personagens que dificilmente teriam seu discurso aceito e validado fora do campo da ficção. Assim, a escolha da representação e dos pontos de vista, bem como dos discursos a serem proferidos, colocam

Caio como um escritor que produziu figuras narrativas pós-modernas, considerando-se aqui a teoria de Jaime Ginzburg.

Além disso, observa-se que, em “Onde Andará Dulce Veiga?”, a ironia pós-moderna é empregada de forma consistente e constitui um dos elementos que faz com que a personagem, devido ao olhar crítico com que analisa o universo no qual está inserida, seja capaz de evoluir de um estado de estagnação melancólico para um estado de ação que lhe possibilite efetivar sua busca.

Este romance, inclusive, retoma temáticas deixadas em aberto no primeiro. Se em “Limite Branco”, Mauricio sai de Porto Alegre sem saber o que vai encontrar, e o final do romance deixa em aberto o futuro da personagem, em “Onde Andará Dulce Veiga?” estas pontas são retomadas e concluídas: o jornalista encontra o algo mais que estava buscando, novamente pelas mãos, não mais de meninas, mas de uma mulher de vestido amarelo que o encaminha para o encontro da luz.

O que aconteceu com Mauricio depois de sua partida não se pode saber, mas supõe-se, neste trabalho, que o adolescente possa ser encarado como o adulto de “Onde Andará Dulce Veiga?”, encontrando seu caminho após diversas peregrinações, representadas pelas personagens dos contos produzidos ao longo da obra de Caio. Neste percurso, a imagem do espaço de conforto deixado para trás no interior do Rio Grande do Sul ressurge no Passo da Guanxuma, nas porções de natureza antevistas pelas janelas dos apartamentos, nos jardins das grandes cidades e, finalmente, no meio da Floresta Amazônica, local no qual a mais supérflua das personagens aqui analisadas, o jornalista gaúcho fracassado e perdido na metrópole paulista, encontra o sentido de sua existência.

Desta forma, conclui-se que, ao longo da obra de Caio Fernando Abreu, espaço e representação são elementos constituintes do recorte de mundo adotado pelo autor. A busca interior, ou o “algo mais” perseguido por Dulce Veiga, é a temática dominante em seus escritos e este percurso de autoconhecimento é ligado à questão do espaço nos quais as personagens transitam, se sentindo excluídas e tentando encontrar o paraíso no qual se sentirão em paz. Na verdade, podemos perceber pelos elementos extraliterários analisados que este era um assunto que inquietava o autor, levando-o a incluir o tema em suas produções.

Não se pretende esgotar as possibilidades de estudo acerca da obra de Caio Fernando Abreu, mas proporcionar uma nova abordagem que permita compreender um pouco mais do universo de suas personagens e que possa servir como ponto de partida para trabalhos futuros.

## Referências

### Obras de Caio Fernando Abreu

ABREU, Caio F. *Autores Gaúchos: Caio Fernando Abreu*. Vol. 19. Porto Alegre: IEL: ULBRA: AGE, 1995.

\_\_\_\_\_. *Limite Branco*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1971.

\_\_\_\_\_. Eu sou o Nei Matogrosso da Literatura Brasileira. *Revista Inéditos*. Belo Horizonte: vol. 06, p. 27-31, 1976.

\_\_\_\_\_. *Inventário do Ir-remediável*. Porto Alegre: Sulina, 1995.

\_\_\_\_\_. *Teatro Completo*. Porto Alegre: Sulina:IEL, 1997.

\_\_\_\_\_. *O Ovo Apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001

\_\_\_\_\_. *Cartas*. MORICONI, Ítalo. (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002

\_\_\_\_\_. *Ovelhas Negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002b.

\_\_\_\_\_. *Onde Andará Dulce Veiga?* São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.

\_\_\_\_\_. *Morangos Mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

\_\_\_\_\_. *Triângulo das Águas*. Porto Alegre: L&PM, 2005b.

\_\_\_\_\_. *Caio 3D: o essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Agir, 2005c.

\_\_\_\_\_. *Caio 3D: o essencial da década de 80*. Rio de Janeiro: Agir, 2005d.

\_\_\_\_\_. *Pequenas Epifanias*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

\_\_\_\_\_. *Caio 3D: o essencial da década de 90*. Rio de Janeiro: Agir, 2006b.

\_\_\_\_\_. *Limite Branco*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

\_\_\_\_\_. *Pedras de Calcutá*. Rio de Janeiro: Agir, 2007b.

\_\_\_\_\_. *Os Dragões não Conhecem o Paraíso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

\_\_\_\_\_. *A vida gritando nos cantos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

## Obras consultadas

ABAURRE, Maria Luiza M; ABAURRE, Maria Bernadete M.; PONTARA, Marcela. *Português: contexto, interlocução e sentido*. Volume 3. São Paulo: Moderna, 2008.

ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo.” In: \_\_\_\_\_. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004.

BARBOSA, Nelson Luis. *Infinidamente pessoal: a autoficção de Caio Fernando Abreu, “o biógrafo da emoção”*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2008. 401 p.

BARTES, Roland. *A morte do autor*. Disponível em: [http://www.artesplasticas.art.br/guignard/disciplinas/critica\\_1/A\\_morte\\_do\\_autor\\_barthes.pdf](http://www.artesplasticas.art.br/guignard/disciplinas/critica_1/A_morte_do_autor_barthes.pdf). Acesso em 20/01/2011.

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

\_\_\_\_\_. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov.” In: \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. “Paris do Segundo Império”. In: \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *Caio: uma voz reconhecível*. In: ABREU, Caio F. *Autores Gaúchos: Caio Fernando Abreu*. Vol. 19. Porto Alegre: IEL: ULBRA: AGE, 1995.

\_\_\_\_\_. *O Conto Sul-riograndense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 1999.

BOOTH, Wayne C. *A Retórica da Ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2008.

\_\_\_\_\_. *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Ed. Pensamento/Cultrix, 2008b.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CÂNDIDO, Antônio. “A Literatura e a Vida Social”. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

\_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000.

\_\_\_\_\_. “A nova narrativa”. In: \_\_\_\_\_. *A Educação pela Noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

COSTA, Amanda Lacerda. *360 graus: uma literatura de epifanias. O inventário astrológico de Caio Fernando Abreu*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil. V. 6 – Teatro, Crônica, A Nova Literatura, Conto*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1971.

DACANAL, José Hildebrando. “A desagregação da narrativa real-naturalista: crise cultural e ficção nos anos 70/80”. In: \_\_\_\_\_. *Ensaios Escolhidos*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002.

\_\_\_\_\_. “A literatura brasileira no século XX: notas para uma leitura proveitosa.” In: \_\_\_\_\_. *Ensaios Escolhidos*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002.

DALCASTAGNÈ, Regina. “Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea.” *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 20. Brasília, janeiro/junho, 2002a. P. 33-87.

\_\_\_\_\_. “Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea.” *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 21. Brasília, janeiro/junho, 2002b. P. 33-53.

FERRARI, Sandra Aparecida Fernandes Lopes. “Estrutura narrativa na pós-modernidade”. In: *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC*. Julho de 2011.

FISCHER, Luis Augusto. *Literatura Gaúcha*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Lisboa: Passagem, 2006.

FRIEDMAN, Norman. “Point of view in fiction”. In: *PMLA*, volume 70, n° 05 (Dec. 1967).

GENETTE, Gérard. *A narrative discourse: an essay in method*. New York: Cornell University Press, 1980.

GINZBURG, J. . “Exílio, memória e história: notas sobre Luxo e purpurina e Os sobreviventes de Caio Fernando Abreu.” In: *Literatura e Sociedade (USP)*, São Paulo, v. 8, p. 36-45, 2005.

\_\_\_\_\_. “Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo.” In: *O Eixo e a Roda*, v. 15, p. 43-54, 2007.

\_\_\_\_\_. “O narrador na literatura contemporânea.” In: *Tintas: Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 2, 2012. pp. 199-221.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HABERMAS, Jurgen. “Modernidade versus pós-modernidade”. In: *Arte em Revista*, nº 7, São Paulo, Kairós.

HASSAN, Ihab. "POSTmodernISM." A Paracritical Bibliography." In: *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*. Ed. Lawrence E. Cahoone. Oxford: Blackwell, 1996.

HOHLFELDT, Antônio. *Conto Brasileiro Contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. Hoje não é dia de Rock. In: ABREU, Caio Fernando. *Morangos Mofados*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody*. Londres: Cambridge University Press, 1985.

\_\_\_\_\_. *Teoria e Política da Ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

\_\_\_\_\_. *The Politics of Post-modernism*. Londres: Routledge, 2001.

\_\_\_\_\_. *A Poetics of Post-modernism*. Londres: Routledge, 2004.

JAMESON, Frederic. “Pós-modernidade e sociedade de consumo.” In: *Novos Estudos Cebrap*, nº 12, São Paulo, Cebrap, junho, 1985.

LEAL, Bruno Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro*. São Paulo: Annablume, 2002.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ed. Ática, 2002.

LYOTARD, François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MARQUES, Marcia Cristina Roque Corrêa. *Epifanias Compartilhadas: o diálogo entre Caio Fernando Abreu e seus leitores através das crônicas*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2009.

MORICONI, Ítalo. *A problemática do pós-modernismo na literatura brasileira, uma introdução ao debate*. Disponível em [HTTP://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02.htm](http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02.htm). Acesso em 15/12/2010.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Literatura Marginal: escritores da periferia entram em cena*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2006.

NEJAR, Carlos. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Copesul: Telos, 2007.

PASSOS, Marie-Helène Paret. *Da crítica genética à tradução literária: o caminho da (re)criação e da (re)escritura Anotações para uma estória de amor de Caio Fernando Abreu*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

PELLEGRINI, Tânia. Ficção Brasileira Contemporânea: assimilação ou resistência. In: *Novos rumos*. Ano 16, No 35, 2001. PP. 54-64.

\_\_\_\_\_. “A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade.” In: *Revista de Crítica Literária Latino-americana*. No 53, 1º semestre, 2001, p. 115-128.

PINO, Cláudia Amigo & ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

PLATÃO. *Fedro*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

PORTO, Luana Teixeira. *Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu : melancolia e crítica social* Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2005. 162 f.

\_\_\_\_\_. “Cidade moderna, home melancólico: uma leitura de Onde Andará Dulce Veiga?” In: *Nau Literária*. Volume 03. No 01. – jan-jun 2007.

\_\_\_\_\_. *Morangos Mofados: melancolia e crítica social*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.

\_\_\_\_\_. *Fragmentos e diálogos: história e intertextualidade no conto de Caio Fernando Abreu*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2011. 213 p.

PUCCA, Rafaella Berto. “O Pós-modernismo e a revisão da história.” In: *Terra Roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*. Volume 10, 2007. Disponível em: [www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa](http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa). Acesso em 10/03/2011.

SANTIAGO, Silviano. “O Narrador Pós-Moderno”. In: \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

\_\_\_\_\_. “A permanência do discurso da tradição no modernismo.” In: \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.



SOUZA, Eneida Maria de. A Biografia, um bem de arquivo. In: *Alea*. Volume 10, número 1, janeiro-junho, 2008, p. 121-129.

SÜSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. In: \_\_\_\_\_. *Papeis Colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

TRINDADE, Vivaldo Lima. “Onde Andará Dulce Veiga?, um pastiche noir.” In: *Revista Gatilho*. 2009. Disponível em: [http://ufjf.br/revistagatilha/files/2009/12/artigo\\_dulce\\_veiga.pdf](http://ufjf.br/revistagatilha/files/2009/12/artigo_dulce_veiga.pdf). Acesso em: 25/06/2013.

WILLEMART, Philippe. A Crítica Genética Hoje. In: *Alea*. Volume 10, número 1, janeiro-junho, 2008, p. 130-139.

WINOKUR, John. *The Big Book of Irony*. Nova Iorque: St. Martin’s Press, 2007.